PUNK

PUNK

DAVID G. TORRES, ED.

PUNK

SUS RASTROS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

La Comunidad de Madrid y la Diputación Foral de Álava, a través de sus centros dedicados al arte contemporáneo CA2M Centro de Arte Dos de Mayo y ARTIUM, tienen el firme compromiso de poner en contacto públicos amplios con la creación más actual. En esta ocasión, es un placer presentar el proyecto *PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo*. Dentro de la línea de colaboración interinstitucional que marca tanto al CA2M Centro de Arte Dos de Mayo como a ARTIUM, ambos museos acogen uno de los proyectos más ambiciosos del presente año. Con alrededor de sesenta artistas de reconocida trayectoria internacional, David G. Torres, comisario de la exposición, plantea una visión transversal del punk como catalizador de una serie de estéticas, políticas y actitudes culturales, que desde sus inicios hasta hoy han marcado un posicionamiento dentro del arte contemporáneo. Una corriente anímica ligada a un movimiento musical muy característico que se dilata en diferentes actitudes dentro de la acción artística y su planteamiento conceptual.

Para el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, este proyecto recoge y va un paso adelante en el planteamiento desarrollado por exposiciones como *Sonic Youth etc.: Sensational Fix* y *Pop Politics: activismos a 33 revoluciones* donde la música se propone como eje central para el entendimiento de unas políticas, empoderamientos sociales y condicionamientos que determinan toda una actitud artística.

Desde la perspectiva de ARTIUM, este proyecto enlaza con programas como *Grey Flag* o *Praxis*, dos herramientas que conectan la creación con una reflexión inmediata sobre nuestro contexto social y político; o con exposiciones como *Of More Than One Voice*, de la artista Katarina Zdjelar, *Violencia invisible* o *Iconocracia*.

Además de la exposición, se propone una serie de «días de intensidad» donde se desarrollan charlas, proyecciones, acciones, performances, conciertos, etc., subrayando así la intencionalidad del proyecto como emisor tangible de esta actitud artística. Estos espacios de acción permiten a la audiencia profundizar más aún en esta propuesta expositiva y acceder a un enfoque más amplio del proyecto.

Cabe destacar y agradecer el inestimable apoyo de Pro-Helvetia, British Council, Goethe Institute y el Instituto Vasco Etxepare, fundamentales para poder desarrollar este proyecto. Igualmente, agradecer a todos los artistas, coleccionistas, galerías y museos que colaboran en el proyecto a través del préstamo de obras imprescindibles dentro de sus colecciones.

Isabel Rosell Volart
Directora General de Bellas Artes, Archivos y del Libro
Comunidad de Madrid

Iciar Lamarain Cenitagoya
Diputada de Euskera, Cultura y Deporte
Diputación Foral de Álava

The Regional Government of Madrid and the Alava Provincial Council, through their museums dedicated to contemporary art, the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo and Artium, have a firm commitment to put broad sectors of the public in touch with the most recent artistic production. On this occasion it is a pleasure to present the project *PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo* [*PUNK. Its Traces in Contemporary Art*]. In the policy of inter-institutional collaboration that characterizes the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo just as much as ARTIUM, both museums host one of their most ambitious projects of this year. The curator of the exhibition, David G. Torres, has gathered together works by approximately sixty artists of recognized international standing, in order to present a transverse vision of punk as a catalyst for a series of aesthetics, policies, and cultural attitudes that from their beginnings until today have defined a particular position within contemporary art. An emotional current linked to a very characteristic musical movement that manifests itself in different attitudes within artistic action and its conceptual approach.

For the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, this project takes up and extends the approach developed in exhibitions such as *Sonic Youth etc.: Sensational Fix* and *Pop Politics: Activisms at 33 Revolutions,* where music is presented as the central axis for understanding a set of politics, social empowerments, and conditionings that determine an entire artistic attitude.

From the perspective of ARTIUM this project is linked to programs such as *Grey Flag* or *Praxis,* two tools that connect creativity with a direct reflection on our social and political context; or with exhibitions such as *Of More Than One Voice,* by the artist Katarina Zdjelar, *Invisible Violence,* or *Iconocracia.*

In addition to the exhibition itself, a series of “intensity days” will feature talks, screenings, actions, performances, concerts, etc., emphasizing the project’s intention as a tangible transmitter of that artistic attitude. These spaces of action allow the audience to delve more profoundly into this exhibition and gain access to a broader view of the project.

We are grateful for the inestimable support of Pro-Helvetia, the British Council, the Goethe Institute, and the Instituto Vasco Etxepare, all of whose help was essential for the realization of this project. Similarly, we would like to thank all of the artists, collectors, galleries, and museums who have contributed to the project by lending essential art works from their collections.

Isabel Rosell Volart
General Director of Fine Arts, Books and Archives
Regional Government of Madrid

Iciar Lamarain Cenitagoya
Chair of Basque, Culture and Sport
Alava Provincial Council

ÍNDICE

SUMMARY

DAVID G. TORRES

RASTROS DE UNA ACTITUD PUNK EN ARTE CONTEMPORÁNEO

Un fogonazo rabioso

¿Qué mejor manera de desmantelar cualquier residuo revolucionario, radical o insurgente que quedase del punk que organizar una exposición sobre él? ¿Hay manera de ser más traidor al potencial perturbador del punk que intentar categorizarlo y desmenuzarlo en apartados, esquemas y referencias? ¿Cómo asegurar mayor discrepancia entre exegetas, hagiográficos, cronistas, testigos o amantes del punk que elaborar una lista de lugares en los que está presente? Musealizarlo es descuartizarlo y probablemente certificar que está muerto de una vez. O es la manera de ser más fiel. Como Salvador Dalí sacrificándose para salvar al surrealismo. Y así, casi sin quererlo, sin apenas haber empezado a hablar de punk, aparece el recuerdo insolente del surrealismo, y pegado a él reaparecen los rastros de una actitud que proviene de la incomodidad de dadá, citada por el espíritu insurgente del situacionismo y que se exterioriza en la rabia punk.

Y, sin embargo, *PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo* no es una exposición sobre el punk. El título y subtítulo son descriptivos: más que una exposición histórica, el propósito del proyecto es localizar cómo en el arte contemporáneo, en muchos artistas, obras y propuestas, el punk ha dejado un rastro. Se trata de corroborar una intuición: que más allá de las divisiones que desde la historia del arte contemporáneo se puedan establecer entre artistas y tendencias, que si videoarte o pintura neoexpresionista, que si el cuerpo y la performance, que si las instalaciones sonoras o la estela del arte conceptual, hay un ruido secreto, un rumor o más bien un sonido estruendoso y rabioso que une a muchos creadores contemporáneos. Como si todos ellos hubiesen estado en el mismo lugar: con Greil Marcus el 14 de enero de 1978 en el último concierto desastroso de los Sex Pistols en el Winterland Theater de San Francisco, o esperando el 4 de julio de 1976 en The Black Swan en

Sheffield mientras tocan The Clash como teloneros, o cuando las componentes del primer grupo enteramente femenino, The Slits, telonean a The Clash en Harlesden un año más tarde; viendo en el verano del 76 a los New York Dolls, los Ramones o Television en el CBGB en el Bowery de Nueva York o cuatro calles más allá y cuatro años más tarde a Gray con Jean-Michel Basquiat tirado en el escenario del Mudd Club; saltando al ritmo de los implantes de silicona de Wendy Williams con The Plasmatics en The Palms Night Club de Milwaukee el 18 de enero de 1981 antes de que la detengan y la golpee la policía en el callejón de atrás; esperando que Jello Biafra lance una bomba (como narra Servando Rocha en «Un trabajo negativo y destructivo por hacer») mientras el resto de los Dead Kennedys se preparan para tocar «Triumph of the swill»…

Artistas que si no han estado en ninguno de estos conciertos podrían haber estado, los han sentido en la distancia como testigos lejanos o han estado en muchos otros similares, *hardcore*, punk, rabiosos… O al menos han sido infectados por esa rabia furiosa. Es la rabia que se explicita en dos preguntas separadas por veintidós años: Johnny Rotten al final del último concierto de los Sex Pistols en San Francisco cuando pregunta al aire y entona la última frase pública como miembro del grupo: «¿alguna vez os habéis sentido estafados?»; y los hermanos Wachowski, Lana y Andy, cuando en *Matrix* ponen en boca de Morfeo una pregunta para Neo, en realidad, un comentario, «¿verdad que siempre has sentido que algo no funciona?».

Greil Marcus, el crítico musical, que sí ha estado ahí, en el último concierto del grupo icono del punk, los Sex Pistols, que los ha visto tocar con un sonido desastroso porque no han tenido tiempo para hacer pruebas y porque como casi siempre Sid Vicious es mejor que no tenga el bajo enchufado porque nunca ha sabido qué hacer con él, que ha visto como Sid se ha cortado en el pecho desnudo y en la cara con una botella de cerveza lanzada desde el público y está

lleno de sangre, que ha oído a Johnny Rotten decepcionado, rabioso y enfadado lanzar esa última pregunta como colofón a la historia del grupo, está viviendo uno de los momentos más importantes de su vida. Así relata en *Rastros de carmín* lo que se sintió allí y que ese sentimiento le llevó a escribir el libro. Sin ninguna duda, fue uno de los momentos más importantes en la vida de Greil Marcus, en la medida en la que originó un libro que es una auténtica referencia sobre el punk. Un libro que más que tratar sobre el punk, traza su genealogía. Porque más allá de la pregunta sobre el sentimiento de estafa, mezclada con el mal sonido, la sangre de Sid y la euforia de unos frente a la decepción de otros, todos elementos que vendrían ya a conformar un imaginario y un actitud punk, Greil Marcus se fija en el rechinar de dientes de Johnny Rotten cuando arrastra las erres mientras canta «Anarchy in the UK». Ese es el punto de anclaje, el lugar en el que detecta que hay un ruido secreto que recorre el siglo XX, que ese rechinar de dientes contiene una rabia y un malestar que vienen de mucho más lejos. Es una intuición. Algo así como saber que los aullidos dadaístas de Kurt Schwitters recitando la *UrSonate* el 14 de febrero de 1925 en casa de Irmgard Kiepenheuer en Potsdam, como los de Hugo Ball recitando «Karawane» disfrazado con cartones formando unas manos como garras y un sombrero de punta en el Cabaret Voltaire de Zúrich en 1916, como los ruidos de *Hurlements en faveur de Sade*, de Guy Debord, el situacionista, alternando blanco y negro sobre la pantalla del cine club *d'avant-garde* de París el 30 junio de 1952, como los aullidos de Van Duyn con ropas hechas jirones anunciando en mayo de 1965 el nacimiento de los provos en Ámsterdam, que acabarían lanzando bombas de humo durante la boda de los príncipes holandeses y como tantos otros aullidos, como si todos ellos tuviesen en común que surgen del mismo malestar y la misma rabia frente a la realidad. Esa es la genealogía que intuitivamente recupera Greil Marcus y en la que el punk es la punta del iceberg, el último momento organizado o reconocible en el que un

legado oculto del siglo XX, que se remonta a dadá y pasa por el situacionismo, aparece presente de manera furiosa, como una explosión o un incendio. A ese fuego se refiere explícitamente Servando Rocha en *Historia de un incendio,* donde recupera todos esos momentos desde la Comuna de París, hasta el punk y el postpunk, pasando de nuevo por situacionistas, dadás y otras compañías ruidosas, incómodas, feas, desastrosas…

Es la historia que une a los desastrosos y desarrapados, a los incómodos e inconformistas, a los que se resisten o rebelan frente al orden establecido, sea del bando que sea: punk es el apelativo con el que Harry el sucio descalifica a un pobre delincuente. Punk es una prostituta, punk es una piltrafa, punk es un trozo de mierda, punk es un desperdicio, punk está por debajo de *junk*, un paria que reaparece de tanto en tanto, que grita ese rumor incómodo y que prende como un fogonazo.

Y, como en los fogonazos, el fuego sacude con velocidad, la velocidad es intrínseca al punk. En agosto de 1974 los Ramones tocan en el CBGB, recién inaugurado en Nueva York. Un año más tarde además de los Ramones tocan Television, Suicide, Talking Heads, The Dictators y hasta treinta grupos. Ese mismo verano, en el otro lado del charco, Malcolm McLaren renombra su tienda de ropa Sex y busca formar un grupo del que ser mánager: los Sex Pistols. En noviembre hacen su primera actuación en la Saint Martin's School of Arts. En diciembre en Nueva York se publica el primer número de la revista *Punk*. En verano de 1976 tocan los Ramones en Londres y también The Clash y Damned. En diciembre, los Sex Pistols salen en televisión, sueltan un par de tacos, son prohibidos y censurados en toda Inglaterra. Y el punk explota. Aguanta dos años. El mismo verano de 1978 en el que los Sex Pistols dan su último concierto en San Francisco, en Nueva York en el Artists Space aparece la *No wave*, recuperando la intensidad del principio del punk, solo un par de años atrás, con grupos como

Teenage Jesus and The Jerks y más tarde Sonic Youth. En un contexto plenamente artístico y cultural (como el primer concierto de los Sex Pistols) la *No wave* marca distancias frente a grupos del contexto CBGB como Talking Heads y Blondie. Y a partir de ahí una referencia constante: *Punk is dead/Punk is (not) dead*.

También explota geográficamente: como una continuación de los provos y *squatters* de Ámsterdam; en el punk comunista y *hardcore* de CCCP en Italia; en el grupo de Los Mierdas Punk en México que Sarah Minter retrató en el documental *Nadie es inocente*; en la formación de Kaka de Luxe en Madrid; en los primeros fanzines y grupos punk de Barcelona y en la formación de una escena *hardcore* en la segunda mitad de los noventa; en la explosión de grupos punk en Euskadi desde los ochenta…

Esa es la historia del fogonazo. Pero el incendio es más grande. No solo Greil Marcus, sino que la historia más ortodoxa del punk, la más centrada en el contexto musical, necesita tomar el punk en una consideración más amplia que el fenómeno que aglutinó grupos musicales y una actitud agresiva, violenta, rápida e inconformista el verano del 75 en Nueva York y el del 76 en Londres. Jon Savage en *England's dreaming*, una auténtica historia oficial del punk, habla del contexto que se va fraguando, del *glam rock* y de los New York Dolls travestidos con zapatos de plataforma, pelucas y trajes brillantes cantando arrogantemente sobre acordes de guitarra eléctrica saturados. Un contexto que abre la puerta a la entrada de una sexualidad no solo hetero y masculina en el *rock*. En el que también interviene la puesta en marcha de una idea del *rock* y de la música popular que no es solo juvenil y adolescente, y que puede hablar de problemas complejos —de sexualidad, drogas o violencia— y en contextos culturales híbridos en los que interviene el arte o el cine: la inquisidora y maníaca viola de John Cale mientras Lou Reed describe en «Heroin» los efectos de meterse una dosis con The Velvet

Underground & Nico en la Factory de Andy Warhol en 1966. Pero más allá de la idea o la actitud que da forma al punk, continúa después de la separación de los Sex Pistols y la muerte de Sid Vicious de manera explícita en los grupos de la *No wave* o en el *hardcore*, en los Dead Kennedys con la voz chillona de Jello Biafra celebrando unas vacaciones en Camboya o en ritmo hiperrevolucionado y energético de Black Flag. El punk aporta complejidad a la escena musical. Basta pararse un momento en Black Flag: el nombre de la banda es una referencia explícita a la bandera negra anarquista, haciendo evidente la relación del punk con el anarquismo en general y en concreto la relación que algunos punks tuvieron con grupos anarquistas como Point Black! o los Motherfuckers en Estados Unidos y con King Mob en Inglaterra, por ejemplo Malcolm McLaren aseguraba haber estado con ellos; y, por otra parte, Black Flag (como otros grupos afines de la *No wave*) mantuvo una relación estrecha con el arte a través de Raymond Pettibon, que realizó las portadas de la mayoría de sus discos.

Greil Marcus oye el eco de un aullido de desesperación o rabia en el rechinar de dientes de Johnny Rotten. Es el grito aliado a lemas como «no hay futuro» o que relacionan el sueño de los poderosos con la pesadilla de los demás; es el grito de la escoria, de las clases bajas, del feísmo rebelde, es decir, que no tiene tanto que ver con ser feo como con llevar la contraria (Johnny Rotten declaró en una ocasión que solo ha llevado tejanos una vez en su vida porque le parecen la manera más estándar de manifestar una supuesta disidencia, para comprobarlo basta ver los anuncios de conocidas marcas de ropa vaquera); es el grito inconformista de esos inadaptados cabreados de los que habla Glòria Guso; de los que responden afirmativamente ante la pregunta sobre si se sienten estafados o sobre si perciben una disfunción en la realidad. Ese es el punto en común: la incomodidad y el inconformismo frente a la realidad social, política y cultural. Un inconformismo que salta y estalla, que reaparece como un fogonazo en los momentos más comprometidos. Puede ser por parte de un grupo de refugiados de diferentes países que en Zúrich, frente a la barbarie de la Primera Guerra Mundial, deciden cagarse en las banderas de todos los consulados en nombre de dadá; puede ser en la Francia que pasa por la crisis del propio sistema democrático a finales de los años cincuenta en un proceso que estalla en mayo del 68; puede ser en la Inglaterra machacada por el paro, con la perspectiva del regreso del conservadurismo y el inicio del tatcherismo, en una sociedad marcada por la crisis del petróleo en 1973 y por la aparición del terror, en la que literalmente no hay futuro; o podría ser en un contexto marcado por la presión del mercado económico sobre la política y la sociedad, el paro, la pérdida de confianza en el sistema, los recortes de libertades individuales y de opinión…

Esa es la genealogía, el rumor, el ruido y la incomodidad que configuran la actitud punk. Una genealogía que atraviesa el siglo XX y que se planta como referencia, como icono o como recurso en el siglo XXI.

PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo parte de la premisa marcada por Greil Marcus en *Rastros de carmín* de que bajo el rechinar de dientes de Johnny Rotten mientras canta «Anarchy en the UK» resuena un rumor incómodo que viene de lejos, que se remonta hasta dadá y pasa por el situacionismo. Ahora esa premisa y ese rumor están rastreados prospectivamente, buscando sus consecuencias y su persistencia: la persistencia de la rabia y la incomodidad, en la producción artística contemporánea. Si en el rechinar de dientes de Johnny Rotten, Greil Marcus podía oír los ecos de dadá en el Cabaret Voltaire, *PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo* trata de ver cómo en la creación contemporánea se pueden oír los ecos de ese rechinar de dientes, de la rabia de Jello Biafra lanzando una bomba desde el escenario, de los golpes que recibe

Wendy Williams por desnudarse en directo, del compromiso sandinista de The Clash… Corroborar la intuición de que el *punk is (not) dead* o de que es un muerto viviente, un zombi que va cobrando nuevas víctimas, que ha generado sangre contagiada que aún nos recorre, un persistente ruido secreto que también habita en la producción artística contemporánea.

De hecho, la historia de *PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo* empezó como una intuición. Y en un sótano…

Sótanos e intuiciones

El 22 de diciembre de 2005 puse en marcha un breve proyecto que sentaba las bases que han llevado hasta *PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo*. Se tituló *Salir a la calle y disparar al azar*. Fue un proyecto a medio camino entre la exposición y el evento, que duró apenas dos horas. Se desarrolló en un espacio no museístico, un sótano en cambio de uso (el antiguo taller de Antonio Ortega). El título manifestaba una voluntad por enlazar con la genealogía punk al recuperar una de las máximas de André Breton: «el mayor acto surrealista consiste en salir a la calle y disparar al azar». Pretendía ser al mismo tiempo evento, por su duración de 20 a 22 horas y por tratarse de una convocatoria puntual que solo se podía visitar en el momento de su inauguración, pero también era una exposición. A través de una serie de restos documentales, fotografías extraídas directamente de Internet, alguna postal, un cedé o un póster, pretendía reconstruir un breve camino a través del cual recuperar cierta radicalidad en las prácticas artísticas contemporáneas: un póster con el que Richard Hamilton trazaba un mapa del *Grand Verre* de Marcel Duchamp se relacionaba con *El hombre aproximativo*, de Tristan Tzara, que a su vez enlazaba a través de una traducción de Francisco Ferrer Lerín

con los poetas novísimos; un libro sobre la Velvet Underground y Andy Warhol enlazaba con el primer disco de Pau Riba, *Dioptria*, como antecedente del punk que llevaba hasta un póster de los Sex Pistols y a la colaboración de Mike Kelley con Sonic Youth para el álbum *Dirty*; el cómic de Liberatore y Tamburini sobre *RanXerox*, en el que un robot mantiene relaciones sexuales con una menor en un futuro caótico, parecía encontrar continuación en una distribución de *software* libre diseñada por el *hacker* rastafari Jaromil; y, entre otros, el *reenactment* del asesinato de Kennedy por T. R. Uthco and Ant Farm enlazaba con el disco de los Dead Kennedys *Plastic surgery disasters,* ilustrado con la mano desnutrida de un niño africano. Se trataba de trabajar sobre una idea de la radicalidad en la producción cultural que establecía una genealogía que atravesaba formas, lenguajes y movimientos.

En la mezcla entre géneros y creadores de muy diversa índole —desde el cómic a la poesía y desde el activismo *hacker* a la música, pasando por artistas—, *Salir a la calle y disparar al azar* planteaba no solo la recuperación de una genealogía que comparte recorrido con la de Greil Marcus o Servando Rocha, también venía a destapar una primera intuición sobre el ruido secreto que une a muchas creaciones. Ese lugar común que desbarata clasificaciones, al que se puede tardar más o menos tiempo en llegar, se puede ser más o menos hábil para descubrirlo o ser cómplice consciente, activo o inconsciente, y que revela que solo son motivos económicos y casi de practicidad doméstica los que interponen separaciones entre distintas áreas. No son otros los motivos que justifican que los artistas sean aquellos que participan en exposiciones y que (al menos hasta ahora) hagan obras que venden galeristas y marchantes, que los músicos toquen en directo y/o (al menos hasta ahora) comercialicen sus producciones a través de empresas discográficas, de la misma manera que los escritores escriben libros que (al menos hasta ahora) son comercializados por editores en librerías que

dividen sus contenidos a su vez en ficción, historia, filosofía o arte y, dentro de arte, artistas, movimientos o crítica. Estas compartimentaciones de la producción cultural podrían parecer obvias por razones de formatos (músicos y discos, artistas y obras, escritores y libros) si no fuese porque también, siguiendo literalmente a Foucault, implican una división en el conocimiento y porque no funcionan cuando lo que se pone a prueba es ese rumor común. El rumor que súbitamente se descubre cuando se encuentra que las razones para escuchar a los New York Dolls, apreciar el cacareo de Kurt Schwitters y ver en la pintura de Basquiat el rastro de la intensidad son las mismas que llevaron a la cooperación entre Sonic Youth y Mike Kelley o Andy Warhol y la Velvet Underground. Ese ligamen parece evidente, aunque no deja de ser una historia oculta de intereses compartidos bajo la extensa capa de la compartimentación cultural. De hecho, dicho con otras palabras, ese ligamen es el que revela que sí había una coherencia oculta o no desvelada entre disfrutar de un concierto de Sonic Youth, escuchar discos de la Velvet Underground o leer cómics de Liberatore y estudiar los manifiestos dadá o visitar exposiciones de Basquiat. En fin, que investigar sobre el dadaísmo y ser fan de los Dead Kennedys es lo mismo. La genealogía de *Salir a la calle y disparar al azar*, como la de *Historia de un incendio*, de Servando Rocha, o la de *Rastros de carmín,* de Greil Marcus, enuncian una serie de afinidades. Por ello, *Salir a la calle y disparar al azar* insistía en trazar alianzas formales y coincidencias que permitiesen desvelar esas afinidades y descubrir trazados distintos. De la misma forma, *PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo* intenta relacionar trabajos a veces por aspectos más o menos anecdóticos que tienen que ver tanto con la génesis como con la actitud punk. Pero, sobre todo, son trabajos atravesados por el punk en sus múltiples registros.

Si la primera intuición de *Salir a la calle y disparar al azar* tenía que ver con la unión entre géneros, lenguajes y artistas de diversa índole, la segunda intuición que lleva a *PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo* tuvo que ver justamente con la actualidad de ese rumor que nos atraviesa. El carácter de evento del proyecto y su realización en un sótano al margen del paraguas institucional implicaba un intento de actualización de esa radicalidad que recorría y recuperaba. Se presentaba como evento o situación y al mismo tiempo una pareja de azafatos indicaba la entrada como si se tratase de un vestigio del pasado. Oscilaba entre representación (la actualización de aquello histórico) y presentación (convertirse en situación con un guiño al situacionismo, ¡claro!). Y no solo situación, sino que ese atravesar implicaba estirar las referencias y la genealogía de la radicalidad hasta la creación contemporánea. La presencia de Ant Farm o la colaboración de Mike Kelley con Sonic Youth daban el engarce para vislumbrar la reactualización de esos momentos de radicalidad en artistas como Jens Haaning e Ignasi Aballí ligados por la negativa y la pasividad, Guy Richards Smit y Martí Anson por la mofa, Antonio Ortega y Rubén Martínez por la incorrección, Anna Fasshauer y El Perro por el activismo como forma violenta.

En realidad, la búsqueda de una actualización de la radicalidad en el arte actual tomando como referencia el punk aparecía en una intuición anterior: un breve artículo que publiqué en *B-Guided*, que seguía una fórmula curatorial y presentaba el trabajo de siete artistas contemporáneos (Ant Farm, Guy Richards Smit, El Perro, Gelitin, François Curlet, Jens Haaning y Antonio Ortega) unidos bajo un rubro que hacía explícita por primera vez la deuda con el libro de Greil Marcus y recuperaba ya esa genealogía punk, *Rechinar de dientes*.

Desde 2005, la búsqueda de una genealogía de la radicalidad tomando como elemento destacado el punk generó su propia genealogía en proyectos que desde *Salir a la calle…* se han desdoblado en las líneas que prefiguraban esas dos intuiciones (el ligamen entre creadores a través de un rastro común y la vigencia en el presente de ese rastro) hasta reunirse de nuevo en *PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo*. Buscar la lógica de una serie de capítulos, desde dadá hasta el punk y en prospección hasta la actualidad, en los que encontrar la radicalidad era la premisa de un proyecto de exposición para la Diputación de Barcelona: *Intensities. Inconformismo, incorrección y rebelión entre arte y escena musical*. El título y subtítulo volvían a ser descriptivos con sus intenciones. Explicitaba los elementos que configuran una actitud radical y punk: inconformismo, incorrección y rebelión calificaban profundamente los trabajos de los creadores. Y mostraba el ligamen entre distintos lenguajes: la filiación musical de la producción artística o la colaboración entre arte y música. Con ello se ponía acento en la cuestión de que finalmente las filiaciones musicales ligadas al punk son el elemento común no evidente más importante entre los artistas. Y que esas filiaciones no solo son formales, como fruto de un determinado gusto, sino que el punk marca profundamente, en tanto que básicamente su música está aliada a una actitud que implica una forma inconformista, incorrecta o rebelde de enfrentarse a la realidad.

La actitud era la referencia para uno de los proyectos que pretendían encontrar esa radicalidad y esos rastros punk en el arte contemporáneo. *Attitude*, en el espacio Iconoscope de Montpellier, era una breve incursión en el trabajo de algunos artistas (Maurizio Cattelan, François Curlet, Brice Dellsperger, Hans-Peter Feldmann, Douglas Gordon, Graham Gussin, Arnaud Maguet, Petra Mrzyk & Jean-François Moriceau, João Onofre, Antonio Ortega, Tere Recarens, Guy Richards Smit y Jean-Luc Verna) que, como en *Rechinar de dientes*, mostraban rasgos, restos o rastros de una actitud punk y que además aparecían reunidos por un lema «*The attitude is the message*». La exposición fue el preludio de un proyecto también en 2007 más ambicioso en extensión y en número de artistas: *NO, Future*, en el Bloomberg Space de Londres, con Ignasi Aballí, Karmelo Bermejo, Rafel G. Bianchi, Jordi Colomer, Matthew Crawley, François Curlet, Brice Dellsperger, Anna Fasshauer, Oriana Fox, Graham Gussin, Jens Haaning, Cameron Irving, Leopold Kessler, Sarah Lucas, Paul McCarthy, Mark McGowan, Jonathan Meese, Antonio Ortega, Erkan Özgen & Sener Özmen, Simon Patterson, Cesare Pietroiusti & Paul Griffiths, Tere Recarens, Guy Richards Smit, Franck Scurti, T. R. Uthco and Ant Farm y Carey Young. Una vez más el título era un guiño directo a una de las proclamas punks, gritada al final de «God save the Queen» por Johnny Rotten, *no future*, solo que añadiendo una enigmática coma entre ambas palabras. La coma venía a subrayar, por un lado, la insistencia en la negación (en mayúsculas en el título de la exposición) intrínseca a la genealogía punk y, por otro, el futuro que finalmente sí ha tenido el punk al encontrar sus rastros en la obra de múltiples artistas.

PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo desarrolla las intuiciones de las que surgieron *Rechinar de dientes*, *Salir a la calle y disparar al azar*, *Intensities. Inconformismo, incorrección y rebelión entre arte y escena musical*, *Attitude* y *NO, Future*. Explora la posibilidad de que ese ruido secreto, fruto de la rabia y el inconformismo, que como un fogonazo ha recorrido parte de la producción cultural del siglo XX, sigue vivo o es una referencia para muchos creadores. Quizá la manera más efectiva de empezar a comprobar que la intuición es cierta es el entusiasmo con el que todos los artistas acogen la idea de participar en una exposición titulada *PUNK*. ¿Cómo no? ¿Quién se rajaría, quién estaría dispuesto a asegurar que su obra no es rebelde, ni surge de una tensión? ¿Quién rechazaría con contundencia el apelativo punk?

Tanto al dar una respuesta en positivo, como en negativo (que a pesar de la retórica, las hay), el punk traza divisiones sobre la manera de afrontar la producción cultural mucho más importantes que aquellas que trazan el sistema de distribución económico. Delimita una actitud más importante que saber si se trata de pintura, vídeo, instalación o lo que sea. Traza una línea de demarcación entre aquellos que creen que sí tiene sentido seguir haciendo divisiones en el seno de la producción cultural y los que creen que hay un sentir común que atraviesa todas las producciones. De esa falta de división y de esa actitud común está hecha *PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo*. Y para mostrar su actualidad y su vigencia es necesario clasificarlo y casi descuartizarlo. Más allá de intuiciones y de una actitud genérica, es preciso saber en qué consiste ese legado punk.

Descuartizar

El lugar más evidente en el que el punk se manifiesta en el arte contemporáneo es en la superficie. El punk aparece como asunto o referencia: la tipografía de recortes usada por Juan Pérez Agirregoikoa en sus pinturas sobre sábanas con proclamas que tienen que ver con la negación y con un imaginario punk; el enunciando *No future* en un cartel luminoso sobre el coche de Jordi Colomer; «Kolpez kolpe», la canción del grupo punk vasco Kortatu interpretada por grupos taiwaneses en el vídeo de Iñaki Garmendia; un cómic punk de Barcelona retomado por Antoni Hervás; la cantante del grupo Plasmatics, Wendy Williams, como referencia para Pepo Salazar; el artista Gavin Turk fotografiado disfrazado de Sid Vicious; la reina de Inglaterra en un billete con la nariz de payaso de Hans-Peter Feldmann o en otro de Carlos Aires acompañando a la reina una calavera, ambos replicando a la reina de Inglaterra con un imperdible atravesando su boca, un grafismo de Jamie Reid, referencia del punk; el feísmo y la referencia al mal diseño y la mala pintura con proclamas irónicas como odas a la paz de las pinturas de Fabienne Audeoud; las heces usadas como tipografía en el *Kakabet* de Gelitin; o el uso de muñecas con proclamas sexuales de Natascha Stellmach. También el ruido y la referencia a la música punk es obvia cuando Christian Marclay arrastra con una ranchera una guitarra eléctrica conectada a un amplificador (una acción replicada irónicamente por Janis E. Müller con una bicicleta arrastrando guitarras acústicas), cuando João Onofre encierra a un grupo de *death metal* en una caja metálica de reminiscencias minimalistas o cuando Tim Reinecke amplifica grabaciones de mala calidad realizadas durante conciertos o en discotecas con música atronadora. Aida Ruilova en el vídeo *Meet the eye* usa como protagonista a una referencia de la escena punk y *No wave* de Los Ángeles como Raymond Pettibon; mientras que Dan Graham, Tony Oursler y Laurent P. Berger planean una ópera basada en música punk y que toma un lema impregnado en la cultura juvenil y *rock*: «*Don't trust anyone over thirty*». De la misma manera, el contexto punk de finales de los setenta y primeros ochenta es el objeto de análisis del mítico documental de Dan Graham *Rock my religion*.

La superficie no es una cuestión menor en el punk. No hay que olvidar que uno de los lugares en los que se origina el punk y a partir del que se articula el escenario londinense es la tienda de ropa de Malcolm McLaren y Vivienne Westwood. Pero, más allá, el punk está atravesado por la conciencia de que la superficie es el campo de batalla. En primer lugar, el aspecto: la renuncia a un aspecto estandarizado implica una posición resistente frente a los convencionalismos sociales (de ahí la insistencia de Johnny Rotten en que nunca llevaría tejanos). El aspecto implica una manera de evidenciar y de reivindicar un lugar propio en el mundo, un espacio hecho de diferencia y en el que la cuestión sexual es primordial. Porque la ropa,

el aspecto físico, califica: el punk trata de buscar lugares de indefinición sexual, lo que no significa que la sexualidad desaparezca, al contrario, está profundamente marcada, pero no es unívoca ni dual. Al hablar de superficie es inevitable que surja la referencia a Andy Warhol («Si quieres saber algo de Andy Warhol, solo mira la superficie: yo estoy allí. No hay nada más») ligada a Gilles Deleuze y su insistencia en eliminar la dicotomía superficie-profundidad: la profundidad está en la superficie, en la piel. Esa superficie del punk, ruidosa, incómoda o feísta, implica una consideración política del cuerpo: la reivindicación de la diferencia siempre supone una lucha frente lo establecido e implica la reivindicación de la diferencia sexual o, mejor, la anulación de la diferencia sexual por la aplicación de la diversidad.

La superficie no es superficial, sino que, por tradición filosófica, en el punk implica una toma de posición. De la misma manera, su reactualización en las prácticas artísticas contemporáneas implica una reactualización de la misma actitud.

Al repasar la superficie recuperada del punk aparece, pegada a su cuerpo, la voluntad de oposición. El «no» y la negación recorren el punk desde sus rastros en dadá y el situacionismo. Uno de los rastros de dadá en el punk es el haber recogido la negación de todo como *modus operandi*: la forma radical de mostrar oposición. Ese «no», como oposición y como posicionamiento, como una barrera, es explícito en el gran «NO» de hierro recorriendo distintas ciudades de Santiago Sierra; y de nuevo en el *NO, Future* de Jordi Colomer. En la negación también interviene la negación de la imagen: la pantalla negada en blanco o en negro de *Hurlements en faveur de Sade*, de Guy Debord, es replicada en las imágenes ampliadas extraídas de la prensa cubiertas de negro manteniendo solo el texto del pie, de João Louro. O, recuperando un eco prepunk, negar la imagen es también negar el rostro: Chris Burden con la cara

cubierta por un pasamontañas, ocultándola durante una estancia de unos días en Kansas, *You'll never see my face in Kansas*. Sin embargo, Chris Burden lleva a cabo el núcleo duro de sus performances más conocidas a principios de los años setenta, mucho antes de la explosión punk; por eso aparece como un eco prepunk. *You'll never see my face in Kansas* es de 1971 y *Chris Burden shooting at a 747 jet airplane at LAX Airport*, cuando dispara a un avión volando con una pistola cerca del aeropuerto de Los Ángeles, es de 1970. Chris Burden parece atravesado por aquellos rastros que Greil Marcus desliza desde dadá; aparece como una etapa intermedia. La radicalidad de sus performances, incluida *Shot!* en la que se dispara en el brazo, parece insuflar de un aire punk al arte contemporáneo, como si en Chris Burden se manifestase ese ruido secreto que recorre el siglo XX. Y no solo la negación, sino que en sus performances, en el disparo al cielo o al brazo, aparece una violencia que forma parte intrínseca de los rastros del punk.

La violencia no solo es la ejercida por parte del punk, sino que, como la cara de Chris Burden apresada en un pasamontañas o su brazo disparado, es también la violencia recibida. La supuesta reacción violenta del punk correspondería a un estereotipo, pero básicamente tiene que ver con un argumento que recorre las estrategias más radicales del siglo XX: la realidad alienante merece o solo deja salida a una respuesta violenta, pero esta respuesta nunca podrá ser tan violenta como la propia realidad. No se trata solo de una violencia virtual. También es la que padece Johnny Rotten cuando en junio de 1976 es apuñalado por unos individuos incentivados por la prensa que clama un castigo a los punks. Los golpes que reciben tanto Johnny Rotten como tantos otros punks están relacionados con el aspecto, con esa superficie que ha convertido al cuerpo en un espacio de lucha: Jimmie Durham y Jordi Mitja autorretratados después de recibir una paliza y un puñetazo; Nan Goldin también autorretratada después de recibir una paliza o con los

ojos hundidos y ocultos por la violencia y la adicción; Raisa Maudit en un vídeo futurista en el que la artista aparece vejada.

Parte de la lucha contra la violencia alienante de la sociedad tiene que ver con la denuncia, con el escupitajo a la cara del poder y con la explosión. Las proclamas situacionistas como estrategia de confrontación contra la sociedad capitalista aparecerían como un referente claro: de ahí el libro de Guy Debord *La sociedad del espectáculo*, con las páginas intercambiadas por un adoquín del grupo de artistas franceses Claire Fontaine retomando de manera explícita su potencial violento. En este contexto, Bill Balaskas recupera una estrategia propia del situacionismo, el *détournement*, el cambio de significado de los elementos de la sociedad capitalista, al utilizar la propia palabra economía cambiando una «o» por el símbolo de la anarquía. También es violenta VALIE EXPORT al empuñar un arma con las piernas abiertas y la zona de la bragueta de los pantalones recortada. Durante mucho tiempo declaró que realmente realizó una performance con el sexo al aire mientras empuñaba un arma en un cine porno de Alemania. Y que esa era una forma de confrontar dos violencias, la de la pantalla y la de ella apuntando con un arma. Sin embargo, después negó que nunca hiciese la performance, de hecho como documento solo quedan las fotografías realizadas en un estudio. VALIE EXPORT que, al igual que Chris Burden, aparece antes del punk como uno de esos lugares en los que reaparecen rastros que explotarán más tarde.

La violencia está recorrida por la rabia. Según Greil Marcus, surgía de la rabia el rechinar de dientes de Johnny Rotten cantando «Anarchy in the UK» en el último concierto de los Sex Pistols en San Francisco. A esa rabia o a la furia se refería Julian Temple con el título del documental dedicado a los Sex Pistols que realizó en el año 2000: *The filth and the fury*. Esa misma rabia como un ruido secreto también se oye

en la pintura de Basquiat. Seguramente porque está realizada con el sonido de la música mientras ojea un libro y sigue un programa de televisión, al mismo tiempo que come algo, fuma y bebe o se droga. La pintura de Jean-Michel Basquiat transparenta la velocidad, la rabia y la violencia de un periodo en el SoHo de Nueva York. De hecho, Basquiat no solo fue testigo, sino actor: vivía a dos pasos de CBGB, al que acudía muchas noches y durante un año formó la banda Gray, en la que mezclaba sonidos de origen punk con *jazz*. En el cuadro *Feast*, además, no solo aparece autorretratado con trazos violentos y autocalificándose de bestia, sino que, como Johnny Rotten, aprieta los dientes.

Toda la década de los setenta está recorrida por la violencia. En concreto, por la aparición del terrorismo, que marca profundamente la aparición del punk. El punk surge como una desviación de posiciones políticas comprometidas con el anarquismo que por otro camino llevan al terrorismo. Se puede interpretar como una salida de violencia simbólica frente a los que optaron por una violencia real. No es casual la referencia del grupo Black Flag a la bandera anarquista y al fanzine del mismo nombre en el que participó en más de una ocasión la artista ligada al conceptual catalán Eulàlia Grau (también las banderas de Matt Mullican hacen referencia a la bandera negra anarquista en la medida en la que sus símbolos no remiten a nada). Los grupos del contexto del punk de la Costa Oeste americana surgían del mismo contexto que grupos anarquistas como Point Black! o los Motherfuckers, que en algunos casos optaron por la confrontación directa. Los provos de Ámsterdam, auténticos precursores de la escena punk en Holanda, se movían entre una violencia simbólica y atentados directos que implicaban tomar las riendas sociales en situaciones conflictivas. De la misma manera que Malcolm McLaren había tomado parte en algunas acciones del grupo anarquista y situacionsita de Londres, King Mob, otros de sus miembros pasaron a formar parte de

la Angry Brigade y pusieron algunas bombas por la capital británica. De hecho, la canción «Anarchy in the UK» de los Sex Pistols hacía alusión explícita al ideario de la Angry Brigade.

Para los grupos de la *No wave* la marca de la violencia y el terror es explícita. Aparece claramente en el disco que Sonic Youth con Lydia Lunch dedican a los asesinatos en casa de Sharon Tate y Polanski por parte de Charles Manson y La Familia: *Death valley 69*. Este crimen fue el punto de partida de la exposición comisariada por Iván López Munuera, *Pop Politics*: implica el punto de inflexión en el que el movimiento *hippy* toma un giro dramático, en el que el verano del amor y las flores se reconvierte en violencia y drogas que llevan a estados psicóticos. A partir de ese referente de fracaso se genera un contexto de crisis y crítico para la aparición del punk como forma musical contundente. Los crímenes de Charles Manson provocan un efecto de desenmascaramiento a partir del cual la cultura juvenil y el *rock* se vuelven adultos.

La referencia a la violencia y la aparición del terror en los años setenta, como la marca que recoge y afecta profundamente al punk, está presente de manera explícita en los vídeos de Tony Cokes mostrando las explosiones de aviones en atentados del grupo Septiembre Negro; y en la serie de instalaciones y fotografías de Christoph Draeger dedicadas a la reconstrucción de los atentados en las Olimpiadas de Múnich de 1972 del mismo grupo terrorista. Una fotografía de 1991 de Mabel Palacín resume el contexto: en el cargador de una pistola las balas han sido sustituidas por atentados y desastres. Raúl Martínez con el proyecto *DETEXT* recupera las balas gastadas y encontradas en Guatemala como una señal evidente de la violencia que nos recorre. Chiara Fumai recupera irónicamente a la figura de Valerie Solanas, autora del atentado a Andy Warhol y del *Manifiesto SCUM* para la eliminación de los hombres; la misma Valerie Solanas cuyo nombre aparecía escrito en una

camiseta de Viviane Westwood en la que separaba odios y amores, obviamente Valerie Solanas estaba entre los amores. O, de nuevo, como uno de esos referentes recorridos por el rumor dadá y protopunk, el grupo de artistas, arquitectos y activistas, T. R. Uthco and Ant Farm reconstruyeron en 1975, un año más tarde de hacerse pública la película *Zapruder* con el asesinato del presidente Kennedy, el asesinato de JFK en las mismas calles de Dallas. Justamente los asesinatos de los Kennedy dan nombre a uno de los grupos punk más emblemáticos: Dead Kennedys.

La búsqueda de nuevos ídolos, que ya no son bondadosos —por un lado, los Kennedy asesinados, Charles Manson o Septiembre Negro y, por otro, Valerie Solanas o la Angry Brigade—, refleja o evidencia los quiebros de la sociedad. Sintomáticamente, el segundo álbum de Sonic Youth se tituló *Kill your idols*. En este sentido, los trabajos de Douglas Gordon (quemando las caras de estrellas de cine), Mario Espliego (reconstruyendo una genealogía del la iconoclastia) y Kendell Geers (vaciando de contenido imágenes e iconos sexuales y políticos prototípicos a través de su confrontación, de la misma manera que la esvástica en paralelo a la «a» de anarquía se convirtieron en símbolos punks desactivados) replican y recogen esa tendencia a la destrucción de los ídolos.

La referencia al terrorismo y al final del sueño *hippy* como pesadilla mortífera mostraría una nueva y extraña conexión entre dadá y punk y, al mismo tiempo, entre futurismo y *hippies*: la participación eufórica de los futuristas en la Primera Guerra Mundial desde la creencia en el progreso contrastaría con el antibelicismo de dadá, cagándose en las banderas de los consulados, pero desde la neutralidad de Zúrich; de la misma manera, los *hippies* convertidos en terroristas, que deciden dar el paso y tomar las armas, o los que pierden la chaveta y se dejan ir en orgías de sangre, contrastarían con los punks cantando a la anarquía, desolados frente a la falta de futuro.

El fin del sueño *hippy* (señalado por los asesinatos de La Familia y Charles Manson como punto de inflexión) en realidad se mostraría como un espejo del final del proyecto de la modernidad. De ahí proviene el lamento punk sobre la falta de futuro y la actitud nihilista de un sujeto alienado. También de ahí proviene el sarcasmo y la ironía como únicas salidas ante la imposibilidad de volver a pensar en soluciones definitivas: sobre todo en los Sex Pistols autocalificándose de mugre (el documental *The filth and the fury*) o declarando que el objetivo final es el dinero (muchos años más tarde, en 2010, el funeral de Malcolm McLaren estaba presidido por un lema que llevó escrito en una camiseta azul en la película *The great rock'n'roll swindle*: «*Cash from chaos*»).

El grito rabioso de *no future* es explícito para una juventud en los años setenta en plena crisis provocada por el petróleo y condenada al paro. Y, más allá, condenada a la falta de expectativas: el *no future* es literal. Desde esta perspectiva, el punk es una reacción crítica al sistema. El objetivo es el sistema de valores y el aspecto costumbrista de una sociedad que se encamina hacia el conservadurismo (el punk anuncia la aparición de Thatcher en Inglaterra y Reagan en Estados Unidos). Frente a ello, el punk implica una reivindicación de otras actitudes. Una actitud de confrontación en la que, de nuevo, la superficie es central. Esa actitud sin cortapisas es la que enuncia una frase escrita en el cuadro de Antonio Ortega con una tipografía inventada por él para la ocasión: «Para decir algo la primera premisa es tener algo que decir». Una actitud que recogen Tere Recarens e Itziar Okariz, la primera en una serie de acciones que rompen la norma, como entrar en Estados Unidos por la cadena de equipajes, y la segunda al subvertir los usos masculino/femenino y grabarse en múltiples lugares meando de pie.

La actitud punk proviene de una confluencia entre el sujeto alienado —la alienación provocada por una

sociedad opresora que deja pocas salidas y que ha mostrado sus límites— y la confrontación frente al aspecto y los preceptos costumbristas de esa sociedad. Tanto como la provocación y la confrontación, lo psicótico y lo alienado son constantes en el punk: desde la voz chillona de loco enfurecido de Jello Biafra en los Dead Kennedys, hasta la fascinación morbosa de The Damned, pasando por el estado psicótico del cantante de Joy Division. Y la alienación es uno de los temas básicos de los artistas más explícitamente ligados al punk: Martin Kippenberger, Raymond Pettibon, Mike Kelley y Paul McCarthy. Por ejemplo, la representación de estados psicóticos como una forma de confrontación frente a una sociedad psicótica de las instalaciones y vídeos de Paul McCarthy sigue la misma lógica que recupera Jonathan Meese en sus pinturas. De la misma manera, Martin Arnold en sus *video-frottages* ralentiza un trozo de una película hasta desvelarla como un lugar de tensión, hasta un estado de psicosis; y Martín Rico realiza performances en las que queda oculto, camuflado o disfrazado entre elementos del espacio público de la ciudad. Por otra parte, los vídeos de Federico Solmi y Maria Pratts usan elementos propios de un sujeto alienado, en un imaginario, de nuevo, psicótico, para apuntar y atentar directamente contra los elementos de explotación del capitalismo.

En este desmembramiento del punk hay un elemento que ha sobrevolado todo el tiempo, desde la importancia del aspecto hasta el sujeto alienado puesto en evidencia y la psicosis, pasando por la reivindicación política y la confrontación: el sexo. Uno de los motivos por los que el punk señala la madurez de la música *rock* y pop tiene que ver con el hecho de que el sexo se convierte en tema central y en campo de batalla. La tienda que abre Malcolm McLaren con Viviane Westwood y que se convierte en centro desde el que emana el punk en Londres se llama Sex, en la que vende ropas de látex y BDSM; los Sex Pistols llevan, como producto de la tienda, la palabra *sex* en su

nombre; el grupo del que Malcolm Mclaren quería ser su agente en Inglaterra y que dieron paso a los Sex Pistols eran los New York Dolls con actitud sexualmente marcada e indefinida; en Londres, en el verano de 1976, el ICA inauguraba una exposición que sería lugar de reunión del punk, bajo el título *Prostitution*, el grupo COUM Transmissions, formado por Genesis P-Orridge y Cosey Fanni Tutti, expuso *collages* con retratos de la reina mezclados con elementos sexuales y realizó performances inspiradas en dadá con fuerte contenido sexual… En relación con la sexualidad, el punk no solo trae a primer plano el sexo, sino que lo hace desde posiciones que subvierten la posición central hetero habitual en la cultura *rock*. Lo que implica que no se trata solo de buscar un espacio alternativo a la heterosexualidad dominante a través de una reivindicación de la homosexualidad, como podía pasar con el *glam rock*, ni tan solo un espacio alternativo a la dominación masculina del panorama *rock* como implicó la aparición del primer grupo de *hard rock* femenino, The Runaways, sino que la sexualidad en el punk significó abrir la puerta a la diversidad: desde Patty Smith dejándose un incipiente bigote, a la moda de látex de la tienda Sex; desde Lou Reed en *Transformer* con una estética de cuero y gay, a la silicona de Wendy Williams; del travestismo de los New York Dolls a Steve Jones marcando paquete en *The great rock 'n' roll swindle*, la película/documental de los Sex Pistols de Julien Temple; desde las camisetas con tetas serigrafiadas de Vivian Westwood, al protagonismo de Siouxie o la indefinición de Cat Woman… De igual forma: las Guerrilla Girls evidencian y denuncian el machismo imperante en el contexto cultural; Tracey Emin con las piernas abiertas recibe dinero por su trabajo como artista aludiendo directamente a la prostitución (y al lucro del que se jactaron los Sex Pistols); Itziar Okariz cambia los roles masculinos y femeninos con una acción tan simple como mear de pie; Natascha Stellmach recupera las estrategias de los *collages* de Jamie Reid y de COUM Transmissions en muñecas infantiles en las que introduce elementos sexuales e iconos políticos; Antoni Hervás amplía un cómic punk desde una lectura sexual festiva introduciendo elementos de pornografía gay; Joan Morey recupera elementos de la cultura BDSM y referencias de grupos como Joy Division; o, para la serie de películas *Body Double*, Brice Dellsperger acostumbra a trabajar con el también artista y cantante Jean-Luc Verna, que interpreta indistintamente los roles masculinos y femeninos de las películas dobladas. Si punk es ser una piltrafa y *queer* es la reivindicación de la forma más despectiva de referirse a la sexualidad no hetero: *queer* es punk y punk es *queer* (es revelador el manifiesto *queerpunk*, que puede verse en http://www.queerpunk.org/manifesto-es-ES/).

El cuerpo, la superficie, sigue siendo el campo de batalla.

Coda nostálgica y fracasada

Volviendo al principio, las preguntas que quedan al final del recorrido son: ¿cuánta traición ha habido?, o ¿cómo queda de rematado el punk después de haber sido desmembrado y musealizado? Lo que queda patente es que aquel ruido secreto que Greil Marcus percibió en el último concierto de los Sex Pistols y que provenía de otros episodios como dadá y el situacionismo sigue vivo. En otras palabras, que desde 1976 ha sido constantemente revisitado, tanto en su superficie como en los miembros que forman su cuerpo. Podría ser entonces que el punk no hubiese fracasado, sino que fuese un proyecto postergado o en constante actualización. Una actualización que para muchos es necesaria: que sería tanto como admitir que no es posible entender cualquier práctica cultural (y el mismo estar en el mundo) desde otra perspectiva que no sea la crítica e incómoda que aporta el ruido secreto del que el punk es portador: y que, finalmente, sigue

habiendo razones para la incomodidad, para que una serie de inadaptados sigan cabreados. Si el panorama de los años setenta del siglo XX estaba marcado por la crisis del petróleo, el paro, la aparición del terrorismo, el retorno a valores conservadores y un costumbrismo pacato, es fácil hacer la extrapolación hasta nuestros días y buscar motivos para una nueva explosión.

Claro que bien pudiera ser que el punk hubiese fracasado del todo, por partida doble.

En primer lugar, habría que observar ese fracaso sentados en un diván, mejor en un despacho, como escrutado por un psicoanálisis de origen lacaniano. No era casual traer a colación la pregunta que los hermanos Wachowski ponían en boca de Morfeo hacia Neo en *Matrix*. Slavoj Žižek, filósofo lacaniano, se refería a la película en *Bienvenidos al desierto de lo real* y en *Matrix o las dos caras de la perversión* para comentar cómo la trilogía de películas venían a evidenciar que la disidencia no es más que la entropía necesaria para el continuo funcionamiento del sistema. De hecho, esa es la tesis principal de la película: todo el malestar de Neo, ese sentirse expulsado del mundo, su incomodidad rebelde es la que provoca el correcto funcionamiento de Matrix. De esta forma, la pervivencia del punk simplemente vendría a asegurar un espacio en el que esa comunidad de inadaptados cabreados podría expresarse.

El segundo es un fracaso nostálgico. El punk habría sobrevivido a su propia muerte en una forma nostálgica. Esa parte de la cultura contemporánea empeñada en intentar reproducir las claves de momentos y situaciones revolucionarias y radicales sería plenamente consciente de su ineficacia, de la imposibilidad de satisfacer todo ese malestar, todo el cabreo, más allá del hecho de expresarlo. Es decir, la actualización del punk y su pervivencia habría sido llevada a cabo desde la conciencia de una

imposibilidad revolucionaria. Sería una actualización basada en la nostalgia de cuando la revolución era posible, aun sabiendo que incluso entonces esos instantes de radicalidad o de revolución, como el punk, nacieron fracasados. Lo cantaban The Clash: «luché contra la ley y la ley ganó».

Pero el fracaso está inscrito en la actitud punk, es uno de los últimos miembros por desmembrar, es la sangre contaminada que insufla nuevos zombis: piltrafas, deshechos, inadaptados, fracasados… «Fracasa otra vez, fracasa mejor» fue un lema, otro lema, que persiguió a Malcom McLaren el día de su entierro, la caravana que seguía su féretro lo llevaba escrito al final.

DAVID G. TORRES

TRACES OF A PUNK ATTITUDE IN CONTEMPORARY ART

A flash of anger

What better way to dismantle any revolutionary, radical, or insurgent residue left of punk than to organize an exhibition about it? Is there any greater betrayal to the perturbing potential of punk than to try and categorize it, breaking it down into parts, schemes, and references? What other way to ensure a greater discrepancy between exegetes, hagiographers, chroniclers, witnesses, or lovers of punk than to elaborate a list of places in which it is present? To place it in a museum is to carve it up, and probably certify it is dead, once and for all. Or it is the way to be more faithful. Like Salvador Dalí sacrificing himself to save Surrealism. So, without even wanting to, having barely even begun to talk about punk, the insolent memory of Surrealism appears, and attached to it reappear traces of an attitude that stem from the discomfort of Dada, cited by the insurgent spirit of Situationism and exteriorized in the anger of punk.

Yet *PUNK. Its Traces in Contemporary Art* is not an exhibition about punk. The title and subtitle are descriptive: more than a historical exhibition the aim of the project is to pinpoint how punk has left its mark on contemporary art, on many artists, works, and proposals. It's about corroborating an intuition: that beyond the divisions that can be established in art history between artists and tendencies, be it video art or Neo-Expressionist painting, be it the body or performance, be it a sound installation or the vestiges of conceptual art, there is a secret sound, a whisper, or rather a thunderous, angry undercurrent that unites many contemporary creators. As if all of them had been in the same place: with Greil Marcus on January 14, 1978 at the last disastrous concert of the Sex Pistols in the Winterland Theater of San Francisco, or waiting on July 4, 1976 in The Black Swan in Sheffield while The Clash played as the opening act, or a year later when members of the first entirely female group, The Slits, supported The Clash

in Harlesden. Watching, in the summer of '76, the New York Dolls, the Ramones, or Television at CBGB in the Bowery in New York or Gray four streets away and four years later, with Jean-Michel Basquiat sprawled on the stage of the Mudd Club; pogoing to the rhythm of the silicone implants of Wendy Williams, with The Plasmatics in The Palms Night Club in Milwaukee on January 18, 1981 before she was arrested and beaten up by the police in the alley behind it; waiting for Jello Biafra to throw a bomb (as narrated by Servando Rocha in "A Great Negative Work of Destruction Still to Be Accomplished") while the rest of the Dead Kennedys prepared to play "Triumph of the swill"…

Artists who although they might not have been at any of these concerts could have been and have sensed them from afar, like long distance witnesses, or have been in other similar, hardcore, punk, angry concerts… Or at least have been infected by this rabid rage. The rage explicit in two questions separated by twenty years: Johnny Rotten at the end of the last concert of the Sex Pistols in San Francisco, when he throws a question up in the air and intones his last public phrase as a member of the group: "Ever get the feeling you've been cheated?" and the Wachowski brothers, Lana and Andy, when in *Matrix* they place in Morpheus' mouth a question, or what's really a comment, to Neo, "You've felt it your entire life, that there's something wrong with the world."

Greil Marcus, the music critic, who was there at that last concert of the iconic punk band the Sex Pistols and saw them play with disastrous sound because they hadn't had time to run tests, and because almost always Sid Vicious is better if doesn't have his bass plugged in because he's never really known what to do with it. He saw how Sid slashed his face and bare chest with a bottle of beer thrown from the audience and was covered in blood, and heard Johnny Rotten, disillusioned and raging with anger, lance that last question as a colophon to the history of the group

and experienced one of the most important moments of his life. This is what he recounts in *Lipstick traces*, what he felt there and how this feeling led him to write the book. Without a doubt it was one of the most important moments in Greil Marcus's life, to the extent it originated a book that forms an authentic reference on punk. The book, more than dealing with punk, traces its genealogy. Because beyond the question of feeling ripped off, mixed in with the poor sound, Sid's blood and the euphoria of some in contrast to the disappointment of others, all elements that would come to conform the imagery and attitude of Punk, Greil Marcus fixes on how Johnny Rotten grinds his teeth as he rolls his r's singing "Anarchy in the UK". This is the anchor point, the place where he detects there is a secret sound running through the twentieth century, that this grinding of teeth contains an anger and malaise that stems from much further back. It is an intuition. Something akin to realizing that the Dadaist howls of Kurt Schwitters reciting the *UrSonate* on February 14, 1925 in the house of Irmgard Kiepenheuer in Potsdam, like those of Hugo Ball reciting "Karawane" dressed up in bits of cardboard that forms claw-like hands and a pointed hat, in the Cabaret Voltaire in Zurich in 1916, like the sounds of *Hurlements en faveur de Sade*, by Guy Debord, the Situationist, alternating black and white on the screen of the film club *d'avant-garde* in Paris on June 30, 1952, or the howls of Van Duyn in tattered rags announcing in May 1965 the birth of the Provos in Amsterdam who would end up throwing smoke bombs during the wedding of the Dutch princes, like so many other howls, all shared in common the fact they arose from the same malaise or anger against reality. This is the genealogy that Greil Marcus intuitively recuperates, of which punk is the tip of the iceberg, the last organized or recognizable moment when a hidden legacy of the twentieth century, that dates back to Dada and runs through Situationism, bursts in on the scene, like an explosion or a raging fire. Servando Rocha refers explicitly to this fire in *Historia de un*

incendio, where he recuperates all these moments, from the Commune of Paris until punk and post-punk, passing once again through the Situationists, Dada and other noisy, uneasy, ugly, disastrous cohorts…

It is a history that unites the disastrous and outcast to the misfits and non-conformists, to those who resist or rebel against the established order, whatever faction they may come from. Punk is the name with which Dirty Harry disqualifies a poor delinquent. Punk is a prostitute, punk is a wretch, punk is a piece of shit, a pile of scraps, punk is below junk, a pariah that reappears every now and again, hollering this uncomfortable rumor that is set ablaze in a flash.

As in a flash, where fire takes hold rapidly, speed is intrinsic to punk. In August 1974 the Ramones play at CBGB, recently opened in New York. A year later, as well as the Ramones, Television, Suicide, Talking Heads, The Dictators, and up to thirty other bands perform. That same summer, on the other side of the pond, Malcolm McLaren renames his clothes shop Sex and looks to form a group of which he will become the manager: the Sex Pistols. In November they do their first gig at Saint Martin's School of Art. In December, in New York, the first edition of the magazine *Punk* is printed. In the summer of 1976 the Ramones play in London, as do The Clash and the Damned. In December, the Sex Pistols appear on television, let loose a couple of swearwords and are banned and censured across Britain. And punk explodes. It lasts two years. The same summer of 1978 when the Sex Pistols give their last concert in San Francisco, in New York No wave appears in the Artists Space, recuperating the intensity of punk's onset, only a few years before, with groups like Teenage Jesus, The Jerks, and later Sonic Youth. In a totally artistic and cultural context (like the first concert of the Sex Pistols) No wave marks its distance from groups of the CBGB scene, such as Talking Heads and Blondie. And from there stems a constant reference: "Punk is dead/Punk is (not) dead".

It also explodes geographically: as a continuation of the Provos and squatters of Amsterdam; in the communist punk and hardcore of CCCP in Italy; in the group Los Mierdas Punk in Mexico that Sarah Minter portrayed in the documentary *Nadie es inocente*; in the formation of Kaka de Luxe in Madrid; in the first fanzines and punk groups of Barcelona and the formation of a hardcore scene in the second half of the nineties; in the explosion of punk groups in the Basque Country since the eighties…

This is the history of the flash. But the fire is much greater. Not just Greil Marcus, but also the more orthodox history of punk, the one centered on the musical scene, needs to take punk into a broader consideration than as just a phenomenon that united bands with an aggressive, fast, and non-conformist attitude in the summer of '75 in New York and '76 in London. Jon Savage in *England's Dreaming*, an authentic official history of punk, talks of the scene that takes shape, out of glam rock and The New York Dolls cross-dressed in their platform heels, wigs, and satin suits, singing arrogantly over saturated electric guitar chords. This context opens the door to the entrance of sexuality into rock that is not just hetero or masculine. Where an idea of rock and popular music is set in motion that isn't just young and adolescent but that can also play its part in talking about complex problems—sexuality, drugs and violence—in hybrid cultural contexts. Contexts where art or film come into play: the penetrating and manic viola of John Cale as Lou Reed describes in «Heroin» the effects of shooting up with The Velvet Underground & Nico in the Factory of Andy Warhol in 1966. But which beyond the idea or attitude that lends form to punk, continues explicity after the separation of the Sex Pistols and the death of Sid Vicious in the No Wave or hardcore bands, in the Dead Kennedys with the shrill voice of Jello Biafra celebrating his holidays in Cambodia or in the hyper-revolutionary and energetic rhythm of Black Flag. Punk brought complexity to the

music scene. One just has to pause and consider Black Flag: the name of the band is an explicit reference to the black anarchist flag, evidencing punk's relation to anarchism in general and specifically the relation some punks had with anarchist groups like Point Black! or the Motherfuckers in the United States and King Mob in Britain, whom Malcolm McLaren, for example, affirmed he had been with. On the other hand Black Flag (like other groups in tune with No Wave) had close ties with art through Raymond Pettibon, who made the album covers for the majority of their records.

Greil Marcus heard the echo of a howl of desperation or rage in the grinding of Johnny Rotten's teeth. A cry allied to slogans such as "there's no future" or that relate the dream of those in power to the nightmare of the rest; it is the outcry of the scum, the lower classes, the overtly ugly rebel, that is to say, it's not so much about being ugly as going against the grain (Johnny Rotten declared on one occasion that he had only worn jeans once in his life because they seemed the most standard way of manifesting a supposed dissidence, one just has to watch the advertisements of well known brands of denim clothing to verify this). It is the non-conformist cry of the pissed off misfits that Glòria Guso talks about; those who respond affirmatively to the question of whether they feel cheated or perceive dysfunction in reality. This is the point in common: a dissatisfaction and non-conformism with a social, political and cultural reality. Non-conformism, that surges and erupts, reappears in a flash at the most compromising moments. It could be by a group of refugees from different countries who in Zurich, faced with the brutality of the First World War decide to shit on the flags of all the consulates, in the name of Dada. It could be in France passing through the crisis of the democratic system itself at the end of the fifties, in a process that explodes in May '68. It could be in Britain crushed by unemployment, with the perspective of the return of conservatism and the

beginning of Thatcherism, in a society marked by the oil crisis of 1973 and the appearance of terror, in which literally there is no future. Or it could be in a context marked by the pressure of the market economy on politics and society, by unemployment, a loss of confidence in the system or by the restriction on individual liberties and opinions…

This is the genealogy, the whisper, the sound, and unease that configure the punk attitude. This genealogy running through the twentieth century is proposed as a reference, an icon, or recourse for the twenty-first century.

PUNK. Its Traces in Contemporary Art stems from the premise laid out by Greil Marcus in *Lipstick traces* in which the grinding of teeth by Johnny Rotten as he sings "Anarchy in the UK" rings out an uneasy whisper that comes from way back, dating back to Dada and running through Situationism. This premise and this whisper are now being trailed prospectively, to seek out their consequences and persistence: the persistence of rage and unease in contemporary artistic production. If in the grinding of Johnny Rotten's teeth Greil Marcus could hear the echoes of Dada in the Cabaret Voltaire, *PUNK. Its Traces in Contemporary Art* tries to see how in contemporary creation one can hear the echoes of this grinding of teeth, be it in the rage of Jello Biafra as he lances a bomb from the stage, in the blows received by Wendy Williams for stripping live on stage, in the Sandinista commitment of The Clash… To corroborate the intuition that "Punk is (not) dead" or it is a living dead, a zombie gathering new victims, that has generated infected blood that still courses through us, a persistent secret sound that also inhabits contemporary artistic production.

In fact the history of *PUNK. Its Traces in Contemporary Art* began as an intuition. And in a basement…

Basements and intuitions

On December 22, 2005 a short project began that laid the basis for what has led to *PUNK. Its Traces in Contemporary Art*. It was titled *Salir a la calle y disparar al azar*. It was a project halfway between an exhibition and an event that lasted barely two hours. It was developed in a non-museum space, a basement undergoing a change of use (the old studio of Antonio Ortega). The title manifested a desire to link up with the genealogy of punk, recuperating one of André Breton's maxims: "The purest surrealist act is walking into a crowd with a loaded gun and firing into it randomly." It aimed to be both an event, for its duration from 8 to 10 p.m. and as a one off invitation that could only be visited during the opening, but it was also an exhibition. Through a series of documentary remains, photographs extracted from the Internet, the odd postcard, a CD, and a poster, it aimed to reconstruct a short path that recouped the radicalism of contemporary art practices. A poster, in which Richard Hamilton traced a map of the *Grand Verre* by Marcel Duchamp, was related to the *L'Homme Approximatif* by Tristan Tzara, which in turn linked in, by way of the translation by Francisco Ferrer Lerín, to some of the newest poets. A book about the Velvet Underground and Andy Warhol linked in with the first record of Pau Riba, *Dioptria*, as an antecedent of punk that led to a poster of the Sex Pistols and Mike Kelley's collaboration with Sonic Youth for the album *Dirty*. The comics by Liberatore and Tamburini about *RanXerox*, in which a robot has sexual relations with a minor in a chaotic future, seemed to find continuation in the distribution of free software designed by the Rastafarian hacker Jaromil; and, amongst others, the reenactment of the assassination of Kennedy by T. R. Uthco and Ant Farm linked in with the record *Plastic Surgery Disasters* by the Dead Kennedys, illustrated with the undernourished hand of an African child. It was about working with an idea of radicalism in cultural production, which established a genealogy traversing forms, languages, and movements.

In this mixture of genres and creators of a very diverse nature—from the comic to the poetic, from hacker to music, passing through artists—, *Salir a la calle y disparar al azar* proposed not just the recuperation of a genealogy sharing the path taken by Greil Marcus or Servando Rocha, it also aimed to uncover an initial intuition about the secret sound that unites many creations. One can take more or less time to arrive at this shared place that thwarts classifications, or be more or less agile in discovering it or be a conscious, active, or unaware accomplice, and it reveals that it is just economic motives, almost domestic practicalities that impose separations between the different areas. They are none other than motives justifying that; artists are the ones who participate in exhibitions and that (at least until now) make works that gallery owners and dealers sell; musicians play live and/or (at least until now) sell their productions through record companies, and in the same way writers write books that (at least until now) are sold by publishing houses in book shops. Bookshops, in turn, divide their content into fiction, history, philosophy, or art and within art, into artists, movements, or criticism. These compartments of cultural production could seem obvious for reasons of format (musicians and records, artists and visual works, writers and books) if it weren't because they also, literally following Foucault, imply a division in knowledge and no longer function when what is put to test is this shared whisper. The subtle whisper suddenly becomes apparent when one discovers the reasons for listening to the New York Dolls, appreciating the cackling of Kurt Schwitters, or seeing in the painting of Basquiat the trail of intensity, are the same as those that led to the cooperation between Sonic Youth and Mike Kelley, or Andy Warhol and the Velvet Underground. This ligature seems evident, though it still remains a history of shared interests hidden beneath the extensive cloak of cultural compartmentalization. In fact, put in other words, this ligature is what reveals whether a hidden,

or not yet apparent, coherency exists between enjoying a concert of Sonic Youth, listening to records of The Velvet Underground, reading comics by Liberatore, studying Dadaist manifestos and visiting exhibitions of Basquiat. In a nutshell investigating Dadaism and being a fan of the Dead Kennedys is one and the same. The genealogy of *Salir a la calle y disparar al azar*, like the *Historia de un incendio* by Servando Rocha, or *Lipstick Traces* by Greil Marcus, articulates a series of affinities. Hence why *Salir a la calle y disparar al azar* insisted on tracing formal alliances and coincidences that made it possible to reveal these affinities and discover distinct traits. *PUNK. Its Traces in Contemporary Art* similarly endeavors to relate works that sometimes for more or less anecdotal qualities have as much to do with its genesis, as with the attitude of punk. But above all they are works that have been permeated by punk in its multiple registers.

If the first intuition of *Salir a la calle y disparar al azar* was tied to the union between genres, languages, and artists of a different nature, the second intuition that drives *PUNK. Its Traces in Contemporary Art* is specifically to do with the currency of this whisper, that courses through us. The project's character as an event and its realization in a basement, beyond the reach of the institutional umbrella, implied an endeavor to update this radicalism that it trawled and recuperated. It was presented as an event or situation, and yet at the same time a couple of hostesses indicated the entrance as if it were a vestige of the past. It oscillated between representation (bringing the historical up to date) and presentation (becoming a situation with a wink at Situationism, obviously!). And not just a situation, as this experience implied stretching the references and genealogy of radicalism to contemporary creation. The presence of Ant Farm or the collaboration of Mike Kelley with Sonic Youth offered the connection that offered a glimpse of the updating of these moments of radicalism with artists such as: Jens Haaning and Ignasi Aballí tied to negativism and passivity, Guy Richards Smit and Martí Anson for mockery, Antonio Ortega and Rubén Martínez for incorrectness, Anna Fasshauer and El Perro for activism as a form of violence.

In reality, this search to bring radicalism up to date in contemporary art, while taking punk as a reference, appears in a previous intuition: a short article I published in *B-Guided*. It followed a curatorial formula and presented the work of seven contemporary artists (Ant Farm, Guy Richards Smit, El Perro, Gelitin, François Curlet, Jens Haaning, and Antonio Ortega) united under the rubric *Rechinar de dientes*, that made explicit for the first time a debt to Greil Marcus's book and already recuperated this punk genealogy.

Since 2005, this search for a genealogy of radicalism, with punk as its prominent feature, has generated its own genealogy in projects that since *Salir a la calle…* have laid out the lines prefigured in these two intuitions (the ligature between creators of a common trace and the present currency of this trace) until they have become united again in *PUNK. Its Traces in Contemporary Art*. To seek the logic in a series of chapters, from Dada to punk, in a prospection up to the present day in which to find radicalism was the premise of an exhibition project for the Diputació de Barcelona: *Intensities. Inconformismo, incorrección y rebelión entre arte y escena musical*. The title and subtitle were once again descriptive of the intentions. They made explicit the elements that configured a radical and punk attitude: non-conformism, incorrectness, and rebellion profoundly qualified the works of the creators. They showed the ligatures between different languages: the musical affiliation with artistic production or the collaborations between art and music. It placed an accent on the question of how ultimately musical

affiliations to punk are the most important, non-evident element shared by artists. That these affiliations are not just formal, the fruit of a determined taste, so much as punk leaves a profound mark, in as much as it is basically a form of music allied to an attitude that implies a non-conformist, incorrect, or rebellious confrontation with reality.

Attitude was the reference for one of the projects that aimed to encounter this radicalism and these punk traces in contemporary art. *Attitude*, in the Iconoscope space in Montpellier, was a brief incursion into the work of some artists (Maurizio Cattelan, François Curlet, Brice Dellsperger, Hans-Peter Feldmann, Douglas Gordon, Graham Gussin, Arnaud Maguet, Petra Mrzyk & Jean-François Moriceau, João Onofre, Antonio Ortega, Tere Recarens, Guy Richards Smit, and Jean-Luc Verna) which, as in *Rechinar de dientes*, showed traits, remains, or traces of a punk attitude, which appeared moreover united by the slogan “The attitude is the message”. The exhibition was the prelude to a more ambitious project, in both extension and number of artists, in 2007: *NO, Future*, in the Bloomberg Space in London, with Ignasi Aballí, Karmelo Bermejo, Rafel G. Bianchi, Jordi Colomer, Matthew Crawley, François Curlet, Brice Dellsperger, Anna Fasshauer, Oriana Fox, Graham Gussin, Jens Haaning, Cameron Irving, Leopold Kessler, Sarah Lucas, Paul McCarthy, Mark McGowan, Jonathan Meese, Antonio Ortega, Erkan Özgen & Sener Özmen, Simon Patterson, Cesare Pietroiusti & Paul Griffiths, Tere Recarens, Guy Richards Smit, Franck Scurti, T. R. Uthco, Ant Farm, and Carey Young. Once more the title was a direct wink at a punk proclamation, yelled out at the end of “God Save the Queen” by Johnny Rotten, “no future”, with just the edition of an enigmatic comma between the two words. The comma came to underline on the one hand, the insistence on negation (in capitals in the exhibition title) intrinsic to the punk genealogy and, on the other, the future that punk has ultimately had, by finding its traces in the work of multiple artists.

PUNK. Its Traces in Contemporary Art develops the intuitions from which *Rechinar de dientes*, *Salir a la calle y disparar al azar*, *Intensities. Inconformismo, incorrección y rebelión entre arte y escena musical*, *Attitude*, and *NO, Future* arose. It explores the possibility that this noisy secret, the fruit of anger and non-conformism that has run like a flash through part of the cultural production of the twentieth century, is still alive or remains a reference for many creators. Perhaps the most effective way to begin to verify this intuition is the enthusiasm with which all the artists have embraced the idea of participating in an exhibition titled *PUNK*. Why ever not? Who’d back out, who’d be ready to claim that their work is not rebellious, or doesn’t arise from tensions? Who would bluntly reject the epithet of punk? Whether the answers are positive or negative (which despite the rhetoric, there are) punk traces divisions in ways of confronting cultural production that are far more important than those traced by the system of economic distribution. It indicates an attitude that is far more important than knowing if it is about painting, video, installation, or whatever else. It traces a demarcation line between those who believe it makes sense to continue making divisions in the bosom of cultural production and those who believe there is a common feeling that runs through all forms of production. From this lack of division and shared attitude comes *PUNK. Its Traces in Contemporary Art*. To show its currency and validity it is necessary to classify it and almost tear it apart. Beyond intuitions and a generic attitude, it is necessary to know what the punk legacy consists of.

Tearing apart

The most evident place in which punk manifests itself in contemporary art is on the surface. Punk appears as an issue or reference: the typography of

the cuttings used by Juan Pérez Agirregoikoa in his paintings on sheets with proclamations that have to do with negation and a punk imagery: the *No future* announced in the luminous sign on the car by Jordi Colomer; "Kolpez kolpe", the song by the Basque punk bank Kortatu performed by Taiwanese groups in the video by Iñaki Garmendia; a punk comic of Barcelona taken up again by Antoni Hervás; the singer of the group Plasmatics, Wendy Williams, as a reference for Pepo Salazar; the artist Gavin Turk photographed dressed up as Sid Vicious; the queen of England on a note with a clown's nose by Hans-Peter Feldmann or in another, by Carlos Aires where the queen is accompanied by a skull, both replicating the queen of England with a safety pin passing through her mouth; a graphic design by Jamie Reid, a punk reference; the overt ugliness and reference to bad design and bad painting with ironical proclamations as odes to peace in the paintings by Fabienne Audeoud; the feces used as typography in *Kakabet* by Gelitin; or the use of dolls with sexual proclamations by Natascha Stellmach. The sound and reference to punk music are also evident when Christian Marclay drags an electric guitar connected to an amplifier along behind a station wagon (an action replicated ironically by Janis E. Müller, with a bicycle dragging acoustic guitars), when João Onofre locks up a death metal band in a metallic box with minimalist reminiscences or when Tim Reinecke amplifies poor quality recordings made during concerts or in discos with deafening music. Aida Ruilova in the video *Meet the Eye* a referent from the punk and No Wave Los Angeles scene such as Raymond Pettibon as the protagonist; while Dan Graham, Tony Oursler and Laurent P. Berger are planning an opera based on punk music that uses a slogan impregnated in youth culture and rock: "*Don't trust anyone over thirty*". In the same way, the punk scene of the end of the seventies and beginning of the eighties is the object of analysis in the legendary documentary by Dan Graham *Rock my religion*.

The surface is not a minor question in punk. One shouldn't forget that one of the places where punk originates and from where the London scene was articulated is the clothes shop of Malcolm McLaren and Vivienne Westwood. But, beyond that, punk is permeated with the awareness that the surface is the battlefield. In the first place, the look, renouncing a standardized look implies a position of resistance, in opposition to social conventions (hence Johnny Rotten's insistence that he would never wear jeans). The look implies a way of evidencing or vindicating one's place in the world, a space made from difference in which the question of sex is primordial. Because clothing, the physical look, qualifies; punk tries to seek out places of sexual indeterminacy, which doesn't mean that sexuality disappears, on the contrary, it is profoundly marked, but it is neither univocal nor dual. When talking of surface, the reference to Andy Warhol inevitably comes up ("If you want to know about Andy Warhol, just look at the surface: there I am. There is nothing behind it.") tied to Gilles Deleuze and his insistence on eliminating the surface-depth dichotomy; depth is in the surface, in the skin. This surface of punk, loud, uncomfortable or the cult of the ugly, implies a political consideration of the body: the vindication of difference always supposes a struggle against the established and implies the vindication of sexual difference or better still, the annulling of social difference in the application of diversity.

The surface is not superficial so much as by philosophical tradition punk implies a taking possession. In the same way, its reactivation in contemporary artistic practices implies a reactivation of the same attitude…

In retracing the surface recovered from punk, the desire for opposition appears stuck to its corpus. The "no" and negation course through punk since its early traces in Dada and Situationism. One of the traces

of Dada in punk is having picked up on negation as a *modus operandi*: a radical form of showing opposition. This "no", as opposition and stance, as a barrier, is explicit in the big steel "NO" travelling through different cities by Santiago Sierra and once again in *NO, Future* by Jordi Colomer. The negation of the image also intervenes in negation: the blank white or black screen of *Hurlements en faveur de Sade* by Guy Debord, is replicated in the blown-up images, extracted from the press and covered in black with only the footer text remaining, by João Louro. Or recuperating a pre-punk echo, to negate the image is also to negate the face: Chris Burden hid his face, covered by a balaclava, during a stay of a few days in Kansas, *You'll never see my face in Kansas*. Nevertheless, Chris Burden carried out the central core of his most well-known performances at the beginning of the seventies, long before the punk explosions; hence why he appears like a pre-punk echo. *You'll never see my face in Kansas* dates from 1971 and *Chris Burden shooting at a 747 jet airplane at LAX Airport*, when he shoots at an airplane flying close to Los Angeles airport, is from 1970. Chris Burden seems riddled with those traces that Greil Marcus traces back to Dada, appearing as an intermediate stage. The radical nature of his performances, including *Shot!* where he shoots himself in the arm, seems to breathe punk air into contemporary art, as if Chris Burden was manifesting this secret sound that runs through the twentieth century. And it's not just negation, so much as in his performances, by shooting at the sky or at his arm, violence appears, that forms an intrinsic part of the traces of punk.

Violence is not just exercised by punk, so much as, like Chris Burden's face imprisoned in a balaclava, violence is also received. The supposedly violent reaction of punk corresponds to a stereotype, but basically has to do with an argument that runs through the most radical strategies of the twentieth century: the alienation of reality merits or only leaves room

for a violent response, but this response can never be as violent as reality itself. It's not just a case of virtual violence. It's also the violence suffered by Johnny Rotten when, in June 1976, he is stabbed by some individuals incited by the press calling for punks to be punished. The blows received by Johnny Rotten like so many other punks relate to this aspect, to this surface that converts the body into a space of struggle: the self-portraits of Jimmie Durham or Jordi Mitjà after receiving a beating or a punch; Nan Goldin's self-portrait after a beating or with sunken eyes, hidden by violence and addiction; Raisa Maudit in a futurist video in which the artist appears harassed.

Part of the struggle against the alienating violence of society is to do with denunciation, a spitting in the face of power, an explosive outburst. The proclamations of the Situationists as a strategy for confrontation against capitalist society appear as a clear referent: hence the book by Guy Debord *The Society of Spectacle*, with the pages exchanged for a paving stone, by the group of French artists Claire Fontaine explicitly recoups its violent potential. In this context Bill Balaskas recuperates a strategy peculiar to Situationism, the *détournement*, the change of meaning of elements of capitalist society, by using the very word economy and changing an "o" for the symbol of anarchy. VALIE EXPORT is also violent as she grabs a weapon with open legs and the crotch of her trousers cut out. For a long time she declared that she had in fact made a performance with her sex in the open air, clutching a raised weapon in a porn cinema in Germany. That it was her way of confronting the two forms of violence, that of the screen and that of her pointing a weapon. However, afterwards she denied she had ever made the performance, in fact as a document only the photographs made in a studio remain. VALIE EXPORT, just like Chris Burden, appears before punk, as one of those places where traces that will later explode resurface.

Violence is riddled with rage. According to Greil Marcus, the grinding of Johnny Rotten's teeth as he sang "Anarchy in the UK" in the last concert of the Sex Pistols in San Francisco stemmed from rage. Julian Temple refers to this rage or fury in the title of the documentary dedicated to the Sex Pistols that he made in 2000: *The filth and the fury*. This same rage like a secret sound can also be heard in the painting of Basquiat. No doubt because it was made with the sound of music as he leafed through a book, followed a television programme, while eating something, smoking, drinking, or drugging up. Jean-Michel Basquiat's painting makes transparent the speed, rage, and violence of a period in SoHo, New York. In fact, Basquiat was not just a witness but also an actor: he lived two steps from CBGB, where he went many nights and for a year formed the band Gray, in which he mixed sounds derived from punk with jazz. In the painting *Feast,* what is more, he doesn't just portray himself with violent traces, qualifying himself as a beast, so much as like Johnny Rotten, he grinds his teeth.

Violence courses through the entire decade of the seventies. Specifically in the appearance of terrorism, which profoundly marked the appearance of punk. Punk surges as a deflection of stances politically committed to anarchism that by another path lead to terrorism. It can be interpreted as an outlet for symbolic violence as opposed to those who opted for real violence. It is no accident that the reference of the group Black Flag is to the anarchist flag and to the fanzine of the same name, in which the artist linked to Catalan conceptualism, Eulàlia Grau, participated more than once (the flags of Matt Mullican also refer to the black anarchist flag to the extent his symbols don't refer to anything). The groups of the punk scene of the North American East Coast arise from the same context as anarchist groups such as Point Black! or the Motherfuckers, who in some cases opted for direct confrontation. The Provos of Amsterdam, authentic precursors of the punk scene in Holland, moved between symbolic violence and direct attacks that involved taking control of social issues in conflictive situations. In a similar way Malcolm McLaren had played his part in some of the actions of the London anarchist and Situationist group, King Mob, while others of its members passed on to form part of the Angry Brigade and placed bombs in the British capital. In fact, the song "Anarchy in the UK" by the Sex Pistols alludes explicitly to the ideology of the Angry Brigade.

For the bands of No Wave the mark of violence and terror is explicit. It appears clearly in the record by Sonic Youth with Lydia Lunch dedicated to the murders by Charles Manson and The Family in the house of Sharon Tate and Polanski: *Death valley 69*. This crime was the point of departure for the exhibition curated by Iván López Munuera, "Pop Politics": it implied a point of inflection when the hippy movement took a dramatic turn, in which the summer of love and flowers turned to violence and drugs that led to psychotic states. Out of this reference, a reference to failure, was generated a context of crisis and criticism that led to the appearance of punk as an overwhelming musical genre. The crimes of Charles Manson provoke an effect of unmasking, with which youth culture and rock become adult.

The references to violence and the appearance of terror in the seventies, as features punk picks up on and is profoundly affected by, are explicitly present in the videos by Tony Cokes showing the explosions of planes in the attacks by the group Black September; and in the series of installations and photographs by Christoph Draeger dedicated to the reconstruction of the attacks in the Munich Olympics of 1972 by the same terrorist group. A photograph from 1991 by Mabel Palacín resumes the scene: in the magazine of a pistol bullets have been substituted for attacks and disasters. Raúl Martínez with the project *DETEXT* recuperates the used bullets found in Guatemala as an

evident signal of the violence that courses through us. Chiara Fumai ironically recuperates the figure of Valerie Solanas, author of the attack against Andy Warhol and the *Manifiesto SCUM* for the elimination of men; the same Valerie Solanas whose name appears on a t-shirt by Viviane Westwood where she separates loves and hates, Valerie Solanas was obviously amongst the loves. Or, once again, like one of those recurring references in Dadaist and proto-punk whispers, the group of artists, architects, and activists, T. R. Uthco and Ant Farm reconstructed in 1975 the assassination of JFK in the very streets of Dallas, a year after the *Zapruder* film of the assassination of president Kennedy was released. Fittingly the assassinations of the Kennedys lend their name to one of the most emblematic punk bands: the Dead Kennedys.

The search for new idols, that are no longer benign— on the one hand, the assassinations of the Kennedys, Charles Manson, or Black September and on the other, Valerie Solanas or the Angry Brigade— reflect or evidence the collapse of society. Symptomatically, the second album of Sonic Youth was titled *Kill your idols*. In this sense, the works of Douglas Gordon (burning the faces of film stars), Mario Espliego (reconstructing a genealogy of iconoclasm) and Kendell Geers (emptying of content images or icons of sexual and political prototypes by confronting them, just as the swastika in parallel with the "a" of anarchy became deactivated symbols of punk) replicate and gather this trend towards the destruction of idols.

The reference to terrorism and the end of the hippy dream as a deadly nightmare showed a new and strange connection between Dada and punk, and at the same time, between Futurism and hippies. The euphoric participation of the Futurists in the First World War, in the belief of progress, contrasts with the anti-war nature of Dada, shitting on the flags of consulates but from the neutrality of Zurich. In the same way as the hippies converted into terrorists, who decide

to take the step and pick up weapons, or go off their rocker and let rip in an orgy of blood, contrast with the punks singing about anarchy, desolate in the face of the lack of a future. The end of the hippy dream (the point of inflexion indicated by the murders by The Family and Charles Manson) in reality reflects as if in a mirror the end of the project of modernity. From there stems the punk lament about the lack of future and the nihilist attitude of the alienated subject. From there also come sarcasm and irony as the only outlets, faced with the impossibility of thinking again of any definitive solutions: above all in the Sex Pistols' self-qualification as filth (the documentary *The filth and the fury*) or declaring that the final objective is money (years later, in 2010, the funeral of Malcolm McLaren was presided over by a slogan, "*Cash from chaos*" that was written on a blue t-shirt he wore in the film *The Great Rock 'n' Roll Swindle*.

The angry cry of "no future" is explicit for the youth of the seventies condemned to unemployment in the midst of a crisis provoked by oil. Beyond that condemned also to a lack of expectations; the "no future" is literal. From this perspective, punk is a critical reaction to the system. The objective is the system of values and picturesque mannerisms of a society heading towards conservatism (punk heralds the appearance of Thatcher in Britain and Reagan in the United States). In opposition to this, punk implies a vindication of other attitudes. In the attitude of confrontation the surface is once again central. This no-holds-barred attitude is proclaimed by a phrase written in the painting of Antonio Ortega in a font invented by him for the occasion: "Para decir algo la primera premisa es tener algo que decir (To say something, the first premise is to have something to say)". An attitude picked up on by Tere Recarens and Itziar Okariz, the first in a series of actions that go against the norm, such as entering the United States by the baggage chain, and the latter

by subverting the use of masculine/feminine, filming herself peeing standing up in different places.

The punk attitude stems from a confluence between the alienated subject—the alienation provoked by an oppressive society that leaves few outlets and has shown its limitations— and its confrontation with the nature and mannered customs of this society. Provocation and confrontation, as much as the psychotic and the alienated are constants in punk: from the shrill voice of the infuriated madman of Jello Biafra in the Dead Kennedys, to the morbid fascination of The Damned, or the psychotic state of the singer of Joy Division. And alienation is one of the basic themes of artists more explicitly tied to punk: Martin Kippenberger, Raymond Pettibon, Mike Kelley, and Paul McCarthy. For example, the representation of psychotic states as a form of confrontation against a psychotic society in the installations and videos of Paul McCarthy follow the same logic that Jonathan Meese recuperates in his paintings. In the same way, Martin Arnold in his *video-frottages* slows down a piece of a film until he reveals a place of tension, reaching a state of psychosis; or Martín Rico realizes performances in which he remains hidden, camouflaged, or disguised amongst elements of public space in the city. On the other hand, the videos of Federico Solmi and Maria Pratts use elements typical of an alienated subject, once again in a psychotic imagery, to take aim and directly attack elements of capitalist exploitation.

In this dismemberment of punk there is one element that always hovers in the air, from the importance of the look, to the evidencing of the alienated subject and psychosis, as well as the political vindication and confrontation: sex. One of the reasons that punk indicates the maturity of rock music and pop is to do with the fact that sex becomes the central theme and also a battlefield. The shop Malcolm McLaren opens with Viviane Westwood, that becomes the center

from which punk emanates in London, is called Sex, where latex and BDSM clothing are sold; the Sex Pistols take, as a product from the shop, the word *sex* for their name. The band New York Dolls, for whom Malcolm Mclaren wanted to be the agent in Britain and who gave rise to the Sex Pistols, had a marked and indefinite sexual attitude. In London, in the summer of 1976, the ICA inaugurated an exhibition, titled *Prostitution,* that would become the meeting place for punk, the group COUM Transmissions, formed by Genesis P-Orridge and Cosey Fanni Tutti, exhibited *collages* with portraits of the queen mixed up with sexual elements, and made Dada inspired performances with a strong sexual content… In relation to sexuality, punk doesn't just bring sex to the forefront so much as it takes positions that subvert the centrality of the hetero position so habitual in rock culture. Which implies that it's not solely about seeking an alternative space to the dominant heterosexuality through a vindication of homosexuality, as would happen with glam rock, nor even an alternative space to the masculine domination of the rock panorama, as the appearance of the first group of feminine hard rock, The Runaways, implied, so much as sexuality in punk signified opening the door to diversity. From Patty Smith leaving an incipient moustache, to the latex fashion of the shop Sex; from Lou Reed in *Transformer* with a gay, leather aesthetic, to the silicone of Wendy Williams; from the transvestitism of the New York Dolls to Steve Jones showing off his bulge in *The great rock 'n' roll swindle*, the film/documentary about the Sex Pistols by Julien Temple; from the t-shirts with silkscreened breasts by Vivian Westwood, to the prominence of Siouxsie or the lack of definition of Cat Woman… In the same way: the Guerrilla Girls evidence and denounce the machismo prevalent in the cultural scene; Tracey Emin with her legs wide open receives money for her work as an artist alluding directly to prostitution (and the profit the Sex Pistols boasted about); Itziar Okariz interchanges the masculine and feminine roles with

an action as simple as peeing standing up; Natascha Stellmach recuperates the strategies of *collage* of Jamie Reid and COUM Transmissions with the children's dolls where she introduces sexual elements and political icons; Antoni Hervás amplifies a punk comic by way of a festive sexual reading by introducing elements of gay pornography; Joan Morey recuperates elements of BDSM culture, referencing groups such as Joy Division; or the series of *Body Double* films where Brice Dellsperger used to working with the also artist and singer, Jean-Luc Verna, indistinctly interprets the male and female roles of dubbed films. If punk is to be a runt and queer is the vindication of the most derogatory form of referring to non-hetero sexuality: queer is punk and punk is queer (in this sense, the manifesto *queerpunk*, that can be found at http://www.queerpunk.org/manifesto-es-ES/ is revealing).

The body, the surface, still remains the battlefield.

Coda of nostalgia and failure

Going back to the beginning, the questions that are left at the end of this journey are: how much treachery has there been? How finished off is what's left of punk after this dismemberment and museumification? What becomes patent is that this secret sound, which Greil Marcus perceived in the last concert of the Sex Pistols that stems from other episodes such as Dada and Situationism, remains alive. In other words, since 1976, the surface as much as the members that make up its corpus have been constantly revisited. Could it be therefore that punk hasn't failed, so much as it is a postponed project or one being constantly updated. An updating that for many is necessary: not unlike admitting that it's not possible to understand any cultural practice (and the very fact of being in the world) from any other perspective than the critical and uneasy one proportioned by the secret sound, of which punk is the carrier. And finally, there are still reasons for discomfort, for a series of misfits to remain pissed off. If the panorama of the seventies in the twentieth century was marked by the oil crisis, unemployment, the appearance of terrorism, the return of conservative values, and a timid picturesqueness it's easy to extrapolate this to our time and seek out motives for a new explosion.

Of course it could also be that punk failed entirely, twofold.

In the first instance, one would have to observe this failure seated on a divan, or better still in an office, scrutinized by a psychoanalyst of Lacanian origin. The question the Wachowski brothers placed in Morpheus' mouth to Neo in *The Matrix* didn't arise by accident. Slavoj Žižek, the Lacanian philosopher, referred to the film in *Welcome to the Desert of the Real* and in *Matrix: Or, the Two Sides of Perversion,* commenting on how the trilogy of films came to evidence that dissidence is nothing other than the entropy required for the system to continue functioning. In fact, this is the principal thesis of the film: all of Neo's malaise, this feeling of being expelled from the world, his rebellious discomfort is what provokes the correct functioning of the Matrix. In this way, the survival of punk could simply ensure a space for the self-expression of this community of pissed off misfits.

The second is a nostalgic failure. Punk would have survived its own death in nostalgic form. This part of contemporary culture driven to try and reproduce the keys to radical and revolutionary moments and situations would be fully conscious of its inefficiency, of the impossibility of satisfying all this malaise, all this fury, beyond actually expressing it. That is to say, the updating of punk and its survival has led to the awareness of a revolutionary impossibility. It would be an

updating based on the nostalgia for when revolution was possible, despite knowing that even then those instants of radicalism or revolution, such as punk, were born to fail. The Clash sang about it: “I fought the law and the law won”.

But failure is inscribed in the punk attitude, it is one of the last members to be dismembered, it is the contaminated blood that blows life into new zombies: runts, the undone, misfits, failures… “Fail again, fail better” was a slogan, another slogan, that pursued Malcolm McLaren on the day of his funeral, written on the end of the coffin carried by the hearse.

NOISE

KILL YOUR IDOLS

DÉTOURNEMENT

ANTI-MODA

SUPERFICIE

INTENSITIES

HARDCORE



GAVIN TURK

PEPO SALAZAR







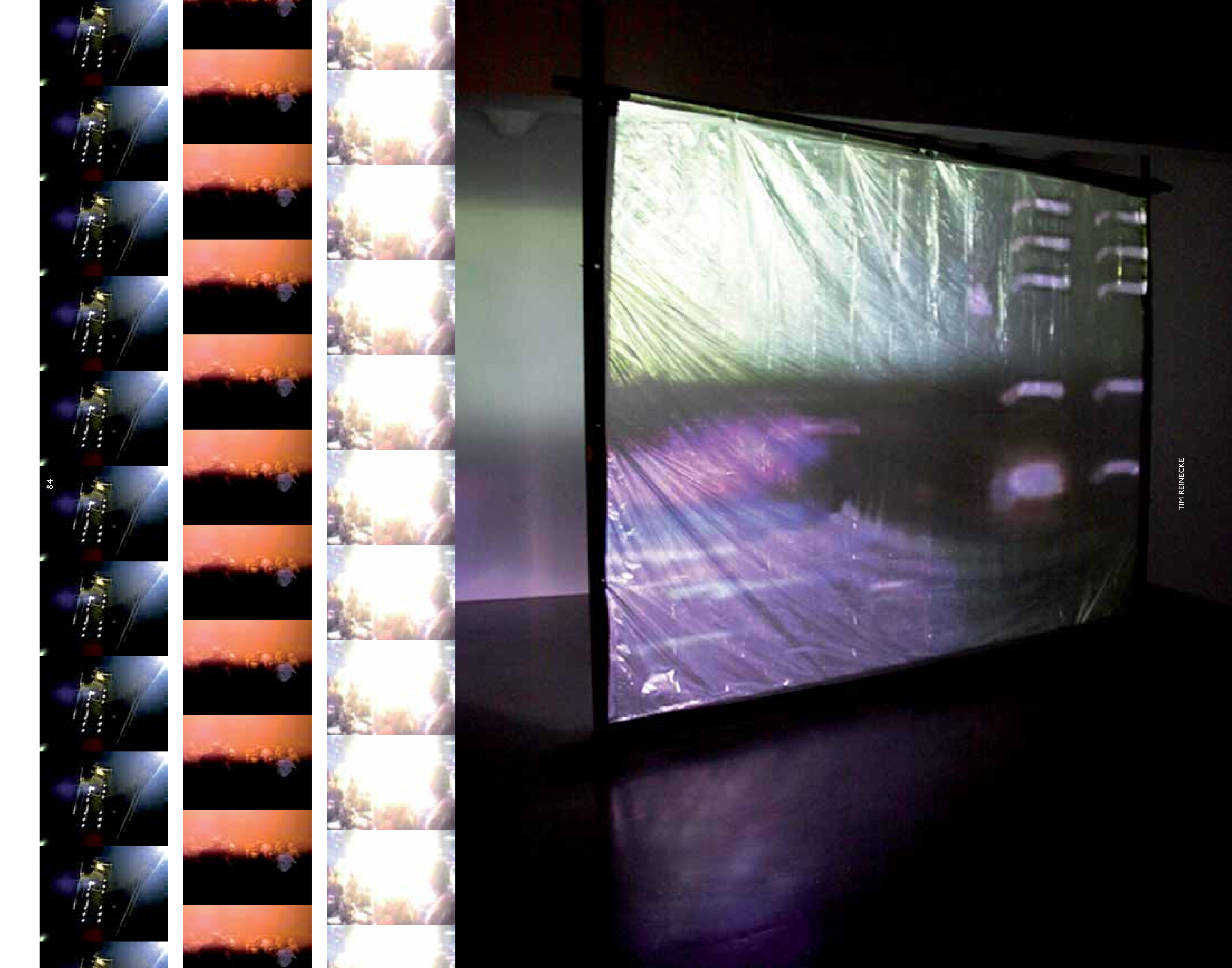
CHRISTIAN MARCLAY

JANIS E. MÜLLER


AFTER
BOLCHEVIQUE
GRUPO
DINAMITEROS
31.10 ZURICH KONZERT







HANS-PETER FELDMANN





CARLOS AIRES


GOD SAVE
THE QUEEN

GAVIN TURK
Pop Up, 2000
Fotografía sobre aluminio

Autorretrato del artista como Sid Vicious, el bajista de los Sex Pistols, vestido tal y como aparecía en la película *The great rock'n'roll swindle* cuando interpreta «My way» y acaba la canción disparando al público. Además, Gavin Turk reproduce la pose de Elvis Presley en las series de pinturas que le dedicó Andy Warhol. Así conecta pop art y punk a través de una reinterpretación de Sid Vicious en clave Andy Warhol.

PEPO SALAZAR
Yoga-alliance, 2015
Collage

Los *collages* de Pepo Salazar recogen la referencia del grafismo punk y de origen situacionista y dadá en la superposición de elementos que descontextualizados giran de significado. En este caso, Britney Spears, paradigma de lo no punk, aparece transfigurada.

PEPO SALAZAR
Diet of nothing, no class paravent, 2015
Escultura

La escultura de Pepo Salazar reproduce una estructura de vidrio urbana habitual como espacio para acciones vandálicas menores. Acciones como pintadas que tienen que ver con la afirmación de los sujetos a través de la identificación con iconos punk. Esos iconos y referencias aparecen escritos y rallados con ácido en el vidrio. Al mismo tiempo, el título de la escultura alude a títulos de temas de los grupos Fugazi y Motorhead.

JOÃO ONOFRE
Box sized DIE featuring..., 2007-2015
Instalación y performance

Este cubo metálico es una réplica exterior de la escultura mínimal de Tony Smith, *Die* (1962). El artista la ha convertido en espacio para la realización de una serie de performances en la que se encierra a tocar una banda de *death metal*. El ruido queda contenido en un espacio cerrado.

CHRISTIAN MARCLAY
Guitar drag, 2000
Vídeo

Documenta la acción de arrastrar con una furgoneta una guitarra conectada a un amplificador, dando como resultado una composición musical aleatoria y ruidosa. Christian Marclay repite una de las acciones características de la genealogía punk: destrozar instrumentos y usar su sonido.

JANIS E. MÜLLER
Fahrrad für Konzert mit Fahrrad und Gitarren, 2013
Instalación

Replica irónicamente *Guitar drag* de Christian Marclay con una bicicleta cargada con guitarras acústicas. La desacralización de los ídolos (*Kill your idols* fue el título del segundo disco de Sonic Youth) es una de las estrategias del punk.

IÑAKI GARMENDIA
Kolpez kolpe, 2002-2003
Instalación

Esta instalación de Iñaki Garmendia documenta las actuaciones de una serie de bandas taiwanesas interpretando el tema «Kolpez kolpe» de la banda redskin de Euskadi Kortatu.

DAN GRAHAM, TONY OURSLER, LAURENT P. BERGER
Don't trust anyone over thirty: the storyboard, 2004
Instalación

Un proyecto que incluye performance, teatro, vídeo y música en directo con el objetivo de realizar una ópera punk. Un objetivo fiel al punk en tanto que imposible y fracasado: solo está planteado en su posibilidad como proyecto. Por otra parte, el título reproduce un alegato a la juventud, que implica la desconfianza en los valores aliados a la madurez y la responsabilidad.

DAN GRAHAM
Rock my religion, 1983-1984
Vídeo

Rock my religion se ha convertido en uno de los vídeos referencia para hablar de la relación entre arte y *rock*, especialmente en el caso del punk, donde este documental retrata la escena de Nueva York. Dan Graham se distancia del tratamiento del *rock* de manera acrítica para hacer un análisis en clave sociológica y antropológica: el punk como una nueva religión.

TIM REINECKE
20XX
Videoinstalación

20XX muestra, en una pantalla exenta, grabaciones realizadas en baja calidad en discotecas y conciertos de música electrónica ampliadas, distorsionadas y amplificadas, subrayando el componente ruidoso y de percepción alterada. Esa percepción alterada se relaciona tanto con el sujeto alienado que busca su espejo en una música alienada, como con la idea de Dan Graham del *rock* y el punk como religión.

HANS-PETER FELDMANN
5 Pound bill with red nose, 2012
Billete

Hans-Peter Feldmann replica el grafismo de Jamie Reid en un billete de 5 libras colocando una nariz de payaso en el retrato de la reina.

CARLOS AIRES
Desastre XLIX - Series Desastres, 2013
Billete

Carlos Aires replica el grafismo de Jamie Reid utilizando un billete de 10 libras y acompañando a la reina de Inglaterra de una calavera.

JAMIE REID
God save the Queen, 1976
Grabado

Es uno de los grafismos más célebres del punk, realizado por Jamie Reid para ilustrar la canción de los Sex Pistols «God save the Queen» en coincidencia con la conmemoración del 25 aniversario del reinado de Isabel II. La reina y la celebración de su jubileo fue un elemento recurrente de sátira: también la exposición *Prostitution* de COUM Trasmissions en 1976 en el ICA de Londres incluía retratos modificados de la reina.

GAVIN TURK
Pop Up, 2000
Photograph on aluminum

Self-portrait of the artist as Sid Vicious, the bass player of the Sex Pistols, dressed just like he was in film *The Great Rock 'n' Roll Swindle* when he sings *My Way* and ends the song by shooting at the audience. In addition, Gavin Turk reproduces the pose of Elvis Presley in the series of paintings of Presley made by Andy Warhol. In this way he links pop art and punk by means of a reinterpretation of Sid Vicious in an Andy Warhol mode.

PEPO SALAZAR
Yoga-Alliance, 2015
Collage

The collages by Pepo Salazar refer to punk graphic arts and to the Situationists and Dadaists, superimposing elements that, de-contextualized, invert their meaning. In this case, Britney Spears, paradigm of no-punk, appears transfigured.

PEPO SALAZAR
Diet of Nothing, No Class Paravent, 2015
Sculpture

The sculpture by Pepo Salazar reproduces an urban glass structure commonly used for minor vandalistic acts. Actions such as graffiti that involve the affirmation of subjects by means of identification with punk icons. Those icons and references appear here written and scratched with acid in the glass. At the same time, the sculpture's title refers to songs by Fugazi and Motorhead.

JOÃO ONOFRE
Box Sized DIE Featuring…, 2007-2015
Installation and performance

This metallic cube is the external replica of the minimal sculpture *Die* (1962) by Tony Smith. The artist has transformed it into a space for realizing a series of performances, in which a band is put inside to play Death Metal. The noise remains contained in the enclosed space.

CHRISTIAN MARCLAY
Guitar Drag, 2000
Video

Records the action of dragging a guitar connected to an amplifier from a van, resulting in an aleatory musical noise composition. Christian Marclay repeats one of the characteristic actions of the punk genealogy: using the sound made by destroying instruments.

JANIS E. MÜLLER
Fahrrad für Konzert mit Fahrrad und Gitarren, 2013
Installation

An ironic response to Christian Marclay's Guitar Drag, with a bicycle dragging various acoustic guitars. The de-sanctification of idols ("Kill Your Idols" was the title of Sonic Youth's second record) is one of punk's strategies.

IÑAKI GARMENDIA
Kolpez kolpe, 2002-2003
Installation

This installation by Iñaki Garmendia documents a series of Taiwanese bands playing the song *Kolpez Kolpe* by the Basque redskin band Kortatu.

DAN GRAHAM, TONY OURSLER, LAURENT P. BERGER
Don't Trust Anyone Over Thirty: The Storyboard, 2004
Installation

A project that incorporates performance, theater, video, and live music, with the goal of realizing a punk opera. An objective that is true to punk, since it is impossible and failed: it only exists as a proposal, in its possibility as project. The title, moreover, reproduces a paean to youth that implies the mistrust in values related to maturity and responsibility.

DAN GRAHAM
Rock My Religion, 1983-1984
Video

Rock My Religion has become a prime reference when speaking of the relationship between art and rock music, in particular in the case of punk. This video documentary examines the punk scene in New York. Graham rejects the uncritical treatment of rock music, assuming a more distant position in order to produce a sociological and anthropological analysis: punk as a new religion.

TIM REINECKE
20XX
Video-installation

20XX depicts on a free-standing screen low-fi recordings made in discos and at concerts of electronic music, amplified and distorted, emphasizing their noise component and a state of altered perception, which is related just as much to the alienated subject in search of a mirror in an alienated music, as to the idea of rock and punk as religion, as in Dan Graham.

HANS-PETER FELDMANN
5 Pound Bill with Red Nose, 2012
Banknote

Hans-Peter Feldmann repeats the design by Jamie Reid on a five pound note, placing a clown's nose on the portrait of the queen.

CARLOS AIRES
Desastre XLIX - Series Desastres, 2013
Banknote

Carlos Aires reproduces Jamie Reid's image using a ten pound note and adding a skull to the queen of England.

JAMIE REID
God Save the Queen, 1976
Print

It is one of the most celebrated images of punk, made by Jamie Reid to illustrate the song by the Sex Pistols, "God save the Queen", coinciding with the Silver Jubilee of the 25th anniversary of Elizabeth II's accession. The queen and the celebration of the Jubilee was a recurring element of satire: the exhibition "Prostitution" by COUM Trasmissions, held in 1976 at the ICA in London, included altered portraits of the queen.



El 1 de diciembre de 1976 los Sex Pistols dijeron *fuck* (joder) y *shit* (mierda) en una entrevista en *Today*, el programa que Bill Grundy conducía en Thames Television. Este fue el primer contacto de muchos británicos con el punk y esa fue la imagen que el imaginario colectivo retuvo de aquella nueva subcultura juvenil. Más tarde quedó cristalizada hasta la caricatura en el personaje de Vivian en *The young ones*, la serie británica que se emitió entre 1982 y 1984 en la BBC2 y posteriormente en otros países. Vivian es un punk con los pelos teñidos y de punta, viste camisetas hechas jirones, botas y chapas, es voluntariamente insolente y maleducado, y en lugar de abrir las puertas, las atraviesa a patadas.

Las reacciones negativas a los insultos de los Sex Pistols a Grundy no se hicieron esperar, el público de la emisión calificó el suceso de lamentable y, si bien la emisión supuso un golpe de publicidad muy valioso para el grupo de Johnny Rotten, a su presentador le hundió la carrera. Television Personalities, el grupo de música con el humor más ácido de la eclosión del punk en Inglaterra —aunque aún hoy se reivindiquen como *outsiders*—, le dedicaron una canción algunos años más tarde, en la que se preguntan «Where's Bill Grundy now?» (¿Dónde está Bill Grundy ahora?). Para cuando, casi un año después de la emisión de la entrevista en *Today*, salió *Never mind the bollocks*, el primer disco de los Sex Pistols, la polémica y el boicot de medios y autoridades estaban servidos.

El término «punk» se generalizó en la prensa musical desde principios de los años setenta en revistas como *Creem*, *Bomp!*, *Best* o *Rock&Folk* para hablar de todo grupo que pretendía recuperar la energía original del *rock'n'roll*, aunque ya se utilizaba en el argot para designar algo de aspecto lamentable. Desde la explosión mediática del punk como subcultura juvenil que se vivió en Inglaterra hacia el final de la década y, sobre todo, desde la fundación del fanzine *Punk* en Nueva York en 1976, pasó a definir una estética basada

en la provocación y el apropiacionismo con el *do it yourself* («hazlo tú mismo») (en adelante, DIY) como modo de operación característico, asociada a su propia prensa alternativa en forma de fanzines y a grupos musicales como los habituales del CBGB en Estados Unidos (Ramones, Television…), The Stooges y los New York Dolls o los británicos Siouxsie and The Banshees, The Clash, Buzzcocks y sus coetáneos.

La actitud de los punks era voluntariamente contestataria, su objetivo principal rebelarse contra la sociedad acomodada y conservadora de los años setenta que, a pesar de la crisis económica y de los problemas sociales tan visibles en Londres o Nueva York, ciudades que vieron nacer este movimiento surgido del descontento juvenil, parecía seguir viviendo en la bonanza y el ambiente utópico de la década precedente. La cultura de la época así lo mostraba, con unas escenas musicales *rock* y *glam* excesivamente intelectualizadas, abstractas y barrocas, el punk se reivindicaba inmediato y popular. La célebre camiseta de Pink Floyd sobre la que Johnny Rotten escribió *I hate* («yo odio») lo demuestra: todo lo que recordase a lo *hippy* y a lo pretendidamente transcendental era detestado y rechazado por los punks, el virtuosismo y la filigrana en música en particular.

Los brazaletes nazis que lucían Siouxsie o Sid Vicious o el retrato de la reina de Inglaterra usado para cualquier cosa eran una provocación directa que cuestionaba el sistema de valores de la postguerra y suponía una declaración de resistencia al orden en clave agresiva y a través del estilo. Tanto en la moda como en la imagen gráfica, el uso de iconos de la cultura popular, mezclados de forma más o menos intencionada con símbolos políticos, imaginería sexual y textos sacados de su contexto ensamblados en collages y diseños que recuerdan cartas de extorsión tenían el objetivo claro de *épater*, confundir y despertar al espectador. Una reacción de horror

y tristeza por parte del ciudadano de a pie era precisamente lo que buscaba el punk, y eso es lo que consiguieron los medios de comunicación cuando le dieron visibilidad: crearon un contrapúblico que dio aún más fuerza al puñetazo sobre la mesa que pretendía ser.

El escándalo se asocia con ropa estrafalaria, rota o con imperdibles, los mensajes destinados a sembrar el caos se difunden mediante canciones cortas y agresivas y un grafismo basado en el collage y la fotocopia. Es una estética llena de referencias sexuales y políticas, pero fundada en el desorden, la tergiversación de sentidos y la provocación a la que contribuyeron decisivamente Vivienne Westwood y Malcolm McLaren con la ropa que vendían en su tienda de Kings Road en Londres, Sex. Si el *glam* había abierto la puerta a la ambigüedad sexual, a la androginia y al cuestionamiento del género, el punk llevó este espíritu transgresor al campo social, posicionándose contra el *establishment* a través de reivindicaciones de clase que se expresan políticamente con la mezcla de mensajes y símbolos en yuxtaposición.

Es especialmente a causa de su imagen basada en el apropiacionismo y el *détournement* que se ha relacionado la estética del punk con movimientos artísticos de vanguardia como dadá, el letrismo o el situacionismo. Desde que Greil Marcus escribió *Rastros de carmín (Lipstick traces)* y sentó las bases de una teoría de la historia secreta del siglo XX que unía todos los grupos artísticos vanguardistas que asumieron la violación del orden social como objetivo principal, se ha discutido mucho sobre la cuestión de los antecedentes del punk[1]. Marcus relaciona estos grupos artísticos con lo que pusieron en práctica los Sex Pistols y sus allegados

1. La más célebre de estas relecturas es Greil Marcus (1989), *Lipstick traces. A secret history of the twentieth century*, Londres: Secker & Warburg Ltd. Otro texto interesante a este propósito es de Jon Savage (1991), *England's dreaming. Sex Pistols and punk rock*, Londres: Faber & Faber.

en el Reino Unido en los años setenta, y encuentra precedentes de estas «leyendas de libertad» tan pronto como en la Edad Media, pero él mismo responde a sus críticos diciendo que la suya es una historia cierta, si bien es solo una historia de las muchas que se puedan contar sobre el punk como fenómeno cultural y social.

Las similitudes entre dadaísmo, letrismo y situacionismo con el punk, en tanto que reacciones artísticas a un descontento político en clave fundamentalmente nihilista, no son difíciles de justificar desde un punto de vista teórico. Lo acontecido en el Cabaret Voltaire de Zúrich en 1916 con la participación de Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Tristan Tzara y Jean Arp, entre otros, dio lugar al enigmático movimiento dadá. Enigmático por ser de difícil definición, pero con una gran influencia en el arte de vanguardia y retomado más tarde por personajes como Isidore Isou, fundador e ideólogo del letrismo, o Guy Debord, artífice principal de la Internacional Situacionista. Los dadaístas atacaron todo lo que se podía atacar e hicieron posible una *tabula rasa* para el arte, que tuvo una trascendencia mucho más importante de lo que cabría esperar de una explosión que duró muy poco, casi tanto como el punk.

De los implicados en este último estallido, hay muy pocos que admitan una influencia directa de Tzara, Isou o Debord. Se puede decir que solo Malcolm McLaren y Jamie Reid reconocen las fuentes situacionistas y, de hecho, ambos participaron en el grupo King Mob en Inglaterra a principios de la década de los setenta. Por lo que respecta a los grupos de música y a los fans, excepto aquellos con estudios de arte, hay que fiarse de Johnny Rotten cuando dice «que les den a los situacionistas, esto —el punk— era comedia de situación»[2]. No sería la primera vez que una relectura a posteriori de un hecho histórico

2. John Lydon *et al.* (1994), *Rotten. No irish, no blacks, no dogs*, Londres: Plexus Publishing Ltd.

modifica la percepción que tenemos de este. Lo que digan los testimonios directos del punk puede servir tanto para aceptar como para rechazar la teoría de la historia secreta de Greil Marcus y ese es precisamente el triunfo de su libro: contar un cuento de tal manera que parezca cierto.

A pesar de la aparente uniformidad a nivel estético y de los esfuerzos que se han hecho por teorizarlo, el punk fue una reunión heterogénea de inadaptados cabreados. A eso se refiere Richard Hell cuando dice que pertenece a la *Blank generation* o cuando los Sex Pistols o los Buzzcocks le cantan al aburrimiento. Es más interesante valorar la capacidad de agitación y de puesta en circulación de multitud de ideas que cambiaron la manera de entender la cultura de toda una generación que intentar dotar al punk de un contenido programático. El punk no se reivindica intelectual, sino intuitivo, y debe entenderse como mecanismo de innovación a la manera que enunció Zappa cuando dijo que «sin desviarse de la norma, el progreso es imposible».

La superposición de un velo teórico a algo que fue básicamente un estallido caótico que aglutinó diferentes impulsos rebeldes puede resultar contradictoria. No obstante, el punk, en tanto que máquina centrifugadora, dio lugar a movimientos que se sirvieron del empuje y a menudo también de la estética para difundir un ideario político. El ejemplo más popular es el de The Clash, que siempre se mostraron distantes respecto de las ideas anarquistas y nihilistas de otros grupos y que, especialmente a partir de su cuarto álbum, *Sandinista!* (1980), fueron muy explícitos con su posicionamiento político. También las bandas que acabaron formando la escena Oi! utilizaron el sonido punk como base, aunque en sus mensajes se identifican claramente con la lucha obrera y con la ascendencia popular del punk. Esto más de una vez dio lugar a controversias con movimientos de extrema derecha, el caso más célebre es el de

Sham 69, cuyas canciones sobre la unidad de la clase obrera («If the kids are united», sobre todo) han sido adoptadas por ambos bandos.

En Estados Unidos, a partir del punk se desarrolló una escena musical extremadamente activa e independiente de los circuitos comerciales, que derivó en lo que se conoce como *hardcore* y en multitud de otros estilos cercanos entre sí. El *hardcore* americano hizo del DIY su estandarte y tejió una red de grupos (Black Flag, Minor Threat, Bad Brains y un largo etcétera), sellos discográficos (Dischord, Epitaph, SST, etc.), fanzines y promotores que permitió dar difusión a una estética y un sonido que tenían más que dificultades para encontrar su lugar entre el público general. La escena *hardcore* americana está desde el principio mucho más implicada en política que el punk en Inglaterra y, dentro mismo de su propio circuito, pronto se forman grupos con opiniones radicales acerca del racismo, el rechazo de las drogas (la escisión *straight edge*), el veganismo o el feminismo, este último impulsado principalmente por las Riot Grrrls.

Grupos musicales con chicas y abiertamente feministas ya los había en los inicios del punk. The Slits, Patti Smith, Siouxsie Sioux, Poly Styrene (de X-Ray Spex), The Raincoats y muchas otras mujeres eran la cara femenina del movimiento, pero fue en Estados Unidos, donde la escena del *hardcore* punk era eminentemente masculina y el papel de las chicas muy secundario, donde nació un activismo feminista que hizo del punk su lenguaje. Impulsado por Bikini Kill, nombre tanto del grupo de música como del fanzine que fundó Kathleen Hanna, el movimiento feminista Riot Grrrl publicó su primer manifiesto en 1991 con la voluntad de dar visibilidad a las chicas dentro de la escena punk, tanto como miembros de las bandas como en tanto que público, y de acabar con el sexismo en una subcultura que se pretendía revolucionaria y libertaria pero en la que se repetían comportamientos machistas y conservadores con respecto al rol de la mujer. Con el lema *girls to the front* («chicas hacia el frente»), los grupos que se adhirieron al movimiento promovieron la igualdad de sexos dentro de las escenas musicales alternativas y dotaron a las chicas de un espacio de acción no paralelo, sino en el seno mismo de estas.

La filosofía DIY que el punk adoptó como medio de producción favorito no solo hizo posible el surgimiento de numerosos grupos de música que, aun sin saber tocar, decidieron hacerse con los instrumentos necesarios para gritar al público lo que tenían que decir, sino que también contribuyó a la difusión de mensajes a través de fanzines, camisetas, *flyers* y pósteres que ponían de manifiesto la urgencia de una acción que cambiara la concepción de la vida en sociedad y del rol de la juventud en la política y la cultura. El punk se erigió así en un canal de comunicación que permitió entender la creación desde el punto de vista de la producción cultural progresiva tal y como la enuncia Walter Benjamin, quien defendía una resistencia política a través de las prácticas culturales basada en la posición y no en el contenido. Según esta visión, un producto cultural progresivo es aquel en el que el consumidor puede ser a la vez productor[3], lo que, en el caso del punk, supuso la formación de una alternativa real al *mainstream* musical y la creación de nuevos circuitos de expresión.

Si en lo que respecta a la música y al vestir, el DIY se entiende como el impulso de acción con cualesquiera que sean los medios al alcance, es en lo que se refiere a la industria discográfica y al ámbito de las publicaciones periódicas en el que este se instaló de forma más permanente. El EP titulado *Spiral scratch*, de Buzzcocks, publicado en 1977, es el primer disco británico enteramente hecho en casa. En un momento en el que ya cualquiera podía formar una banda,

3. Kevin Dunn: «"If it ain't cheap, it ain't punk": Walter Benjamin's progressive cultural production and DIY punk record labels», *Journal of Popular Music Studies*, vol. 24, núm. 2, pp. 217-237.

los Buzzcocks mostraban que también cualquiera podía lanzarse a sacar discos sin necesidad de una compañía discográfica que respaldara, e incluían los detalles de la producción y de sus costes en la funda misma del 7 pulgadas».

En los años que siguieron a la explosión del punk se crearon multitud de sellos discográficos que tomaron el DIY como modo de producción a un lado y otro del Atlántico, dando lugar a una red independiente de las grandes compañías que difundió los nuevos estilos musicales. Las grandes compañías de la industria musical no tardaron en darse cuenta del potencial comercial del punk como estilo y empezaron a fichar bandas para sacar sus discos tan pronto como en 1976, siendo The Clash y los Sex Pistols de los primeros. Para críticos como Pierre Mikaïloff esto supuso el abandono del punk en tanto que movimiento cultural, una traición a la idea de base, para pasar a hacer «simplemente música o, en el mejor de los casos, *rock'n'roll*»[4], de la misma manera que se sitúa *Nevermind* de Nirvana en 1991 como el final del apogeo del DIY en Estados Unidos y la absorción del *grunge* y de la música *indie* en general por las compañías discográficas más importantes y MTV para convertirlos en nichos de mercado especializados.

4. Pierre Mikaïloff (2007), *Dictionnaire raisonné du punk*, París: Scali.

Siguen existiendo plataformas de producción DIY en el ámbito de la industria discográfica y de la prensa musical y, especialmente a partir del advenimiento de Internet y de la democratización de ciertos útiles de producción musical, ha habido un nuevo auge del hazlo tú mismo en los años 2000. El *bedroom producing* (producción de dormitorio) junto con plataformas de difusión como Myspace, Bandcamp o Soundcloud y con los *blogs* le han dado una nueva vuelta de tuerca a esta filosofía y han impuesto otra vez nuevas reglas del juego a la industria musical, que ha tenido que adaptarse una vez más a lo que piden público y autores. Si bien el DIY actualmente no es exclusivo del punk, hay que reconocer que fue a partir del punk cuando

esta forma de hacer se generalizó en ciertos ámbitos y que, más tarde, ha sido adoptada por todo tipo de creadores, desde el *hip hop*, el *techno* y las músicas experimentales o la cultura *rave* hasta en el mundo del fanzine de los temas más diversos.

El punk fue una revolución espontánea, plural y desordenada de resultados imprevisibles y ecos indiscutibles en la actualidad. La eterna discusión sobre el punk es, pues, si se trata de una actitud fundada en la absoluta negación y que adopta el DIY por la necesidad de hacerse ver y oír, si además incluye los preceptos del anticapitalismo y la lucha social en su programa o si se trata solo de una subcultura con una estética concreta basada en el apropiacionismo, que explotó en un momento y que ahora forma parte del mercado de subculturas ligadas a la juventud. El debate es especialmente exaltado cuando nos referimos a toda creación que se pueda calificar de punk, ya sea por una razón formal o de contenido, que sea posterior a los años de la eclosión, a partir de la década de los ochenta, cuando se deja de lado la consideración del punk como fenómeno histórico y se habla de él como fenómeno atemporal.

Forzosamente, una cultura que tome una actitud antitodo como base tiene que reinventarse a menudo para no devenir un cliché. De nuevo, son Television Personalities quienes dan una explicación plausible a la vez que irónica, cuando en *Part time punks* (*Punks a tiempo parcial*) ponen de manifiesto las contradicciones de adoptar una estética que pretende transmitir un espíritu de rebeldía y comportarse a la vez como borregos esclavos de la tendencia, que sería lo mismo que adoptar hoy día la «estética del imperdible». Dicho esto, cabe preguntarse dónde encontramos el espíritu del punk hoy, si para encontrarlo debemos tomar como guía la historia secreta de Greil Marcus, o si lo más punk es, como dijo el líder de Deerhunter Bradford Cox, que nos importe una mierda lo que los demás piensen que es el punk.



On December 1, 1976 the Sex Pistols said “fuck” and “shit” during an interview on *Today*, the TV program moderated by Bill Grundy on Thames Television. This was the first contact for many Britons with punk and the image that the collective imagination retained of that new juvenile subculture. Afterward it crystallized in the character of Vivian in *The Young Ones*, a British series broadcast between 1982 and 1984 on BBC2 and subsequently in other countries. Vivian is a punk with dyed and spiky hair, who wears t-shirts with holes, boots, and badges, is willfully insolent and rude, and instead of opening doors likes to kick them in.

The negative reactions to the insults from the Sex Pistols directed at Grundy were immediate and the show’s audience described the incident as “lamentable”; though the show meant very valuable publicity for Johnny Rotten’s group, it destroyed the presenter’s career. Television Personalities, the band with the most acidic humor during the emergence of punk in England —although today they claim to be outsiders— dedicated a song some years later to Grundy, asking “Where’s Bill Grundy Now?”. When almost a year after the interview on *Today*, the first record by the Sex Pistols, *Never mind the bollocks,* came out, the polemic and the boycott by the media and the authorities was inevitable.

The term “punk” became established in the musical press from the beginnings of the 1970s in magazines such as *Creem*, *Bomp!*, *Best,* or *Rock&Folk* to designate any group that attempted to recuperate the original energy of “rock’n’roll”, although it was already used in slang to describe something that looked lamentable. Since the media explosion of punk as a juvenile subculture that was experienced in England in the second half of the decade and above all since the foundation of the magazine *Punk* in New York in 1976, it came to define a specific aesthetic based on provocation and appropriation, with DIY

("do-it-yourself") as its typical mode of operation, associated with its own alternative press in the form of fanzines and with musical groups like the regular bands at CDGB in New York (Ramones, Television, etc.), The Stooges, and the New York Dolls, and the British bands Siouxsie and the Banshees, The Clash, Buzzcocks, and all of their contemporaries.

The attitude of the punks was purposefully rebellious, their principle objective was to rebel against the well-off and conservative society of the 1960s that, in spite of the economic crisis and the social problems so visible in London and New York —the cities that saw this movement arise from the discontent of youth— seemed to continue living in the bonanza and the utopian ambience of the preceding decade. The age's culture reflected this in rock and glam musical scenes that were excessively intellectualized, abstract, and Baroque; punk reclaimed the immediate and the popular. The famous Pink Floyd t-shirt on which Johnny Rotten had written "I hate" demonstrated this attitude: Everything that recalled the hippy ideology and the purportedly transcendental was loathed and rejected by the punks, in particular virtuosity and the filigree.

The Nazi bracelets sported by Siouxsie and Sid Vicious or the portrait of the Queen of England used for anything were a direct provocation that questioned the value system of postwar society; they equated to a declaration of resistance to established order, in an aggressive mode by means of style. In fashion as much as in the graphic image, the use of icons of popular culture, more or less intentionally mixed with political symbols, sexual imagery, and texts taken out of their context, all inserted in collages and designs that recalled letters from kidnappers, had the clear objective to *épater*, confuse, and wake up the spectator. A reaction of horror and sadness on the part of the ordinary citizen was precisely what punk searched for, and that is what the media achieved when

they gave punk visibility: They created an anti-public that made the fist slammed on the table even louder.

The scandal was associated with outlandish clothing, torn and held together with safety pins, with messages aimed at producing chaos transmitted in short and aggressive songs, and with a graphic design based on the collage and the photocopy. It is an aesthetic full of sexual and political references, but founded on disorder, distortion of the senses, and provocation, formed decisively by Vivienne Westwood and Malcolm McLaren with the clothes they sold at their shop "Sex" in the Kings Road in London. If glam had opened the door to sexual ambiguity, androgyny, and the questioning of gender, punk took this transgressive spirit to the social field, positioning itself as against the establishment by means of class demands expressed politically with a mixture of messages and juxtaposed symbols.

It is especially because of its image based on appropriation and *détournement* that the punk aesthetic has been linked with avant-garde artistic movements such as Dada, the Letterist International, or Situationism. Ever since Greil Marcus wrote *Lipstick Traces* and established the foundations for a theory of the secret history of the twentieth century that unified all of the avant-garde artistic groups who put the violation of social order as their principal objective, there has been much discussion about the question of the precedents of punk.[1] Marcus relates these artistic groups with what the Sex Pistols and their followers in the United Kingdom put into practice in the 1970s, finding precedents for these "legends of liberty" as early as the Middle Ages, but he himself responded to his critics by saying that his was a true history, but only one history of the many that can be told about punk as a cultural and social phenomenon.

1. The most famous of these re-readings is by Greil Marcus (1989), *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, London: Secker & Warburg Ltd. Another interesting text in this sense is Jon Savage (1991), *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*, London: Faber & Faber.

The similarities between Dada, the Letterist International, and Situationism with punk, as artistic reactions to a political discontent of a fundamentally nihilistic tenor, are not difficult to justify from a theoretical point of view. What occurred at the Cabaret Voltaire in Zurich in 1916 with the participation of Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Tristan Tzara, and Jean Arp, among others, gave rise to the enigmatic Dada movement. Enigmatic, because it was difficult to define, yet exerted great influence on avant-garde art and was taken up again by personalities such as Isidore Isou, founder and ideologist of the Letterist International, and Guy Debord, the principal artifice of the Situationist International. The Dadaists attacked everything that could be attacked and made possible a *tabula rasa* for art that had much more significance than one could expect from an explosion that lasted so briefly, almost as briefly as punk.

Of those implicated in the latter explosion, very few are willing to admit a direct influence from Tzara, Isou, or Debord. One could say that only Malcolm McLaren and Jamie Reid admitted the Situationist sources, in fact, they both participated in the King Mob group in England at the beginnings of the 1970s. As regards the bands and the fans, except for those who had studied art, one has to trust Johnny Rotten when he says: “Never mind the Situationists, this [i.e. punk] was situation comedy”.[2] It would not be the first time that a re-reading *a posteriori* of a historical fact would modify the perception we have of it. What the direct testimonies of punk say can serve to accept as much as to reject the theory of Greil Marcus’ secret history and that is precisely the triumph of his book: to tell a story in such a way that it seems true.

2. John Lydon et al. (1994), *Rotten. No Irish, no Blacks, no Dogs*, London: Plexus Publishing Ltd.

In spite of the apparent uniformity at the aesthetic level and the efforts that have been put into theorizing it, punk was a heterogeneous meeting of enraged misfits. This is what Richard Hell referred to when he said he belonged to the “blank” generation or when the Sex Pistols or the Buzzcocks sang their odes to boredom. It is more interesting to evaluate the capacity for agitation and circulation of a multitude of ideas that changed the manner of understanding culture for an entire generation, than it is to provide punk with programmatic content. Punk is not reclaimed intellectually, but intuitively, and it should be understood as a mechanism of innovation, in the way that Zappa announced when he stated, “without deviation from the norm, progress is not possible”.

The superimposition of a theoretical veil over something that was basically a chaotic outburst that coalesced various rebellious impulses might seem contradictory. Nevertheless, punk —like a centrifugal machine— gave rise to movements that made use of its drive and often of its aesthetic in order to propagate a political ideology. The most popular example would be The Clash, who always maintained themselves distant from the anarchist and nihilistic ideas of other groups and, in particular from their fourth album on, *Sandinista!* (1980), were very explicit about their political position. Similarly, the bands that formed the Oi! scene employed the punk sound as their basis, although in their messages they unequivocally identified themselves with the working class struggle and with the popular vein of punk. More than once this gave rise to controversies with movements of the extreme right, the most famous case being that of Sham 69, whose songs about the unity of the working class (“If the kids are united” above all) have been adopted by both sides.

In the United States, a musical scene developed from punk that was extremely active and independent of the commercial circuits, leading to what is known as “hardcore” and a multitude of styles closely related to one another. American hardcore made DIY into its

motto and wove together a network of groups (Black Flag, Minor Threat, Bad Brains, and a long etc.), record companies (Dischord, Epitaph, SST, etc.), fanzines, and promoters that enabled the diffusion of an aesthetic and a sound that had many difficulties in finding a place among the general public. The American hardcore scene, since its inception, has been much more involved in politics than punk in England and within its own circuit groups soon arose with radical opinions on racism, the rejection of drugs (the "straight edge" split), veganism, and feminism, the latter represented principally by the Riot Grrrls.

Bands with girls and who were openly feminist had already existed in the beginnings of punk. The Slits, Patti Smith, Siouxsie Sioux, Poly Styrene (from X-Ray Spex), The Raincoats, and many other women represented the female face of the movement. But it was in the United States, where the hardcore punk scene was predominantly masculine and the role of women was extremely marginal, which saw the birth of a feminist activism that adopted punk as its language. Propelled by Bikini Kill, the name of the band as well as of the fanzine founded by Kathleen Hanna, the feminist movement Riot Grrrl published its first manifesto in 1991 with the goal of providing visibility to girls inside the punk scene, as members of bands as well as of the audience, and of eradicating the sexism in a subculture that fancied itself revolutionary and libertarian, but which repeated sexist and conservative attitudes in regards to the role of women. Under the banner of "girls to the front", the groups that joined this movement promoted the equality of the sexes in the alternative musical scenes and provided girls with a space in which to act in that was not parallel to, but at the very heart of, these scenes.

The DIY philosophy adopted by punk as its favorite means of production not only made possible the emergence of numerous bands that, even without knowing how to make music, decided to acquire the necessary instruments to scream what they had to say to their audience, but also contributed to a diffusion of messages via fanzines, t-shirts, flyers, and posters that stressed the urgency of action to transform the conception of life in society and the role of youth in politics and culture. Punk developed into a channel of communication that facilitated understanding creation from the perspective of a progressive cultural production, as it had been espoused by Walter Benjamin, who defended political resistance by means of cultural practices based on the position and not on the content. According to his vision, a progressive cultural product is one in which the consumer can simultaneously be the producer,[3] which in the case of punk meant the formation of a real alternative to the musical mainstream and the creation of new circuits of expression.

3. Kevin Dunn: "'If it ain't cheap, it ain't punk': Walter Benjamin's progressive cultural production and DIY punk record labels", *Journal of Popular Music Studies*, vol. 24, nr. 2, pp. 217-237.

If in regard to music and fashion DIY is understood as the impulse of action with whatever means are at hand, it is in the record industry and in the area of periodic publications where DIY became established in its most permanent form. The EP *Spiral scratch* by the Buzzcocks, published in 1977, was the first British record made entirely at home. At a moment when anyone could form a band, the Buzzcocks demonstrated that anyone could also launch records without needing the backing of a record company; they included, moreover, the details of the production and of its costs on the cover of the EP itself.

In the years following the explosion of punk a multitude of record labels were created on both sides of the Atlantic that made DIY into their mode of production, giving rise to a network, independent of the major companies, that disseminated the new musical styles. The major companies in the music industry did not need long to recognize the commercial potential

of punk as a style and began to sign on bands to put out their records as soon as 1976, with The Clash and the Sex Pistols being the first. For critics such as Pierre Mikaïloff this equated to the abandonment of punk as a cultural movement and to treason of its roots, to become "simply music or in the best of cases, rock'n'roll",[4] in the same way that *Nevermind* by Nirvana from 1991 marks the pinnacle of DIY in the United States and the absorption of grunge and indie music in general by the leading record companies and MTV, transforming them into specialized market niches.

4. Pierre Mikaïloff (2007), *Dictionnaire raisonné du punk*, Paris: Scali.

Platforms of DIY production continue to exist in the fields of the record industry and of the musical press; with the emergence of Internet and the democratization of certain tools of musical production in particular there has been a new upsurge of do-it-yourself in the twenty-first century. "Bedroom producing", platforms of diffusion such as Myspace, Bandcamp, or Soundcloud, and blogs have all taken this philosophy a step further and have imposed new game rules on the music industry, which has had to adapt once more to what the audience and the artists demand. Even if today DIY does not exclusively belong to punk, one has to recognize that it was punk that spread this form of creation to many fields, later being adopted by all kinds of artists, from hip hop, techno, and experimental genres of music to the rave culture and the world of the fanzine for the most diverse themes.

Punk was a spontaneous, plural, and disordered revolution with unpredictable results and undeniable echoes in the present. The eternal discussion about punk is thus whether it is an attitude based on absolute negation that adopted DIY out of pure necessity to make itself seen and heard, and if it also includes the precepts of anti-capitalism and social struggle in its agenda, or whether in reality it was only a subculture with an aesthetic based on

appropriation that exploded at a specific moment and that now belongs to the market of subcultures linked to youth. The debate is especially heated when we refer to all creative work that can be classified as punk, whether because of formal reasons or because of content, that is subsequent to the years when punk blossomed, that is, from the 1980s on, when the consideration of punk as a historical phenomenon was abandoned and it was discussed as an atemporal phenomenon.

By necessity, a culture that assumes an "anti-everything" attitude as its basis has to reinvent itself repeatedly, in order to not end up as a cliché. Once again, Television Personalities provide a plausible and at the same time ironic explanation, when in "Part-Time Punks" they underline the contradictions of adopting an aesthetic that intends to transmit a spirit of rebellion and at the same time behaving like sheep, like slaves to the movement, which would be the same as adopting today the "aesthetic of the safety-pin". That being said, we can ask ourselves where do we find the punk spirit today, if to find it we have to take the secret history of Greil Marcus, or if what is most punk is, as the leader of Deerhunter, Bradford Cox, claimed, that we don't give a shit what others think of punk.

VIOLENCIA

THE CLASH
NO FUN

EINSTÜRZENDE
NEUBAUTEN

CONFRONTACIÓN

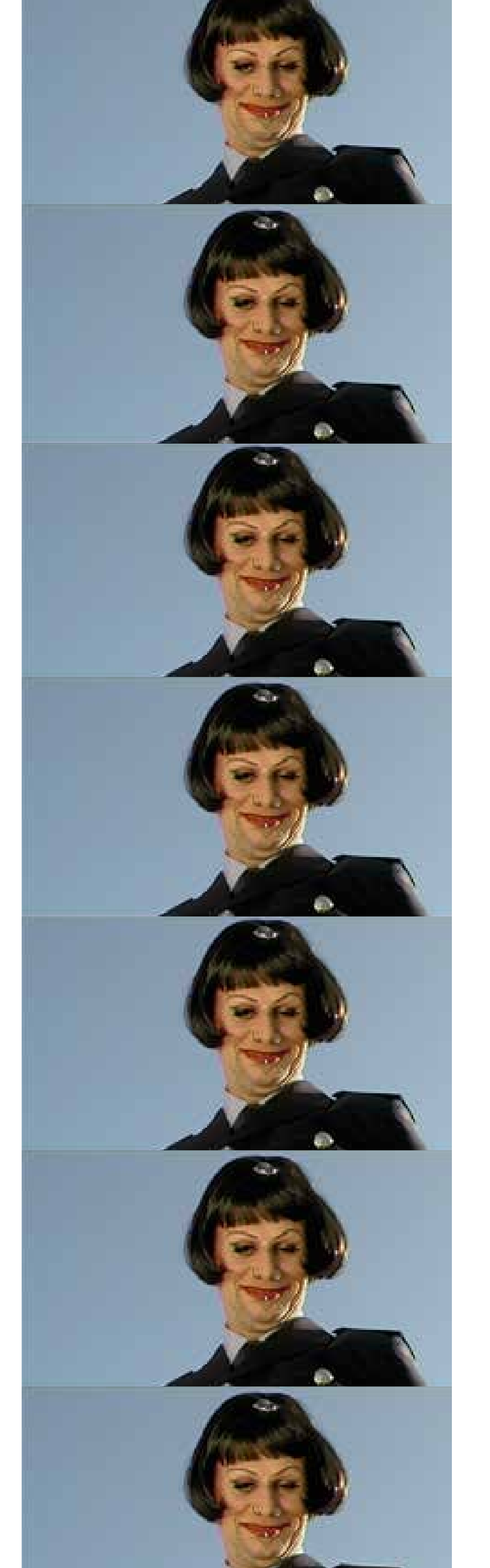
RABIA

THE FILTH
AND THE FURY

VOID



BRICE DELLSPERGER



JIMMIE DURHAM



JORDI MITJÀ



6 de noviembre de 1971
Morgan Gallery, Kansas City, Missouri

Durante tres horas estuve sentado sin moverme detrás de un panel que ocultaba mi cuello y cabeza. Nadie podía ver detrás del panel; una pieza de tablero cerraba la parte inferior del espacio. En conjunto con la performance, llevé un pasamontañas de esquiar todo el tiempo que duró mi estancia en Kansas City, del 5 al 7 de noviembre de 1971.

November 6, 1971
Morgan Gallery, Kansas City, Missouri

For three hours I sat without moving behind a panel which concealed my neck and head. No one could see behind the panel; a piece of board sealed the underside of the space. In conjunction with the performance, I wore a ski mask at all times during my stay in Kansas City from November 5-7, 1971.



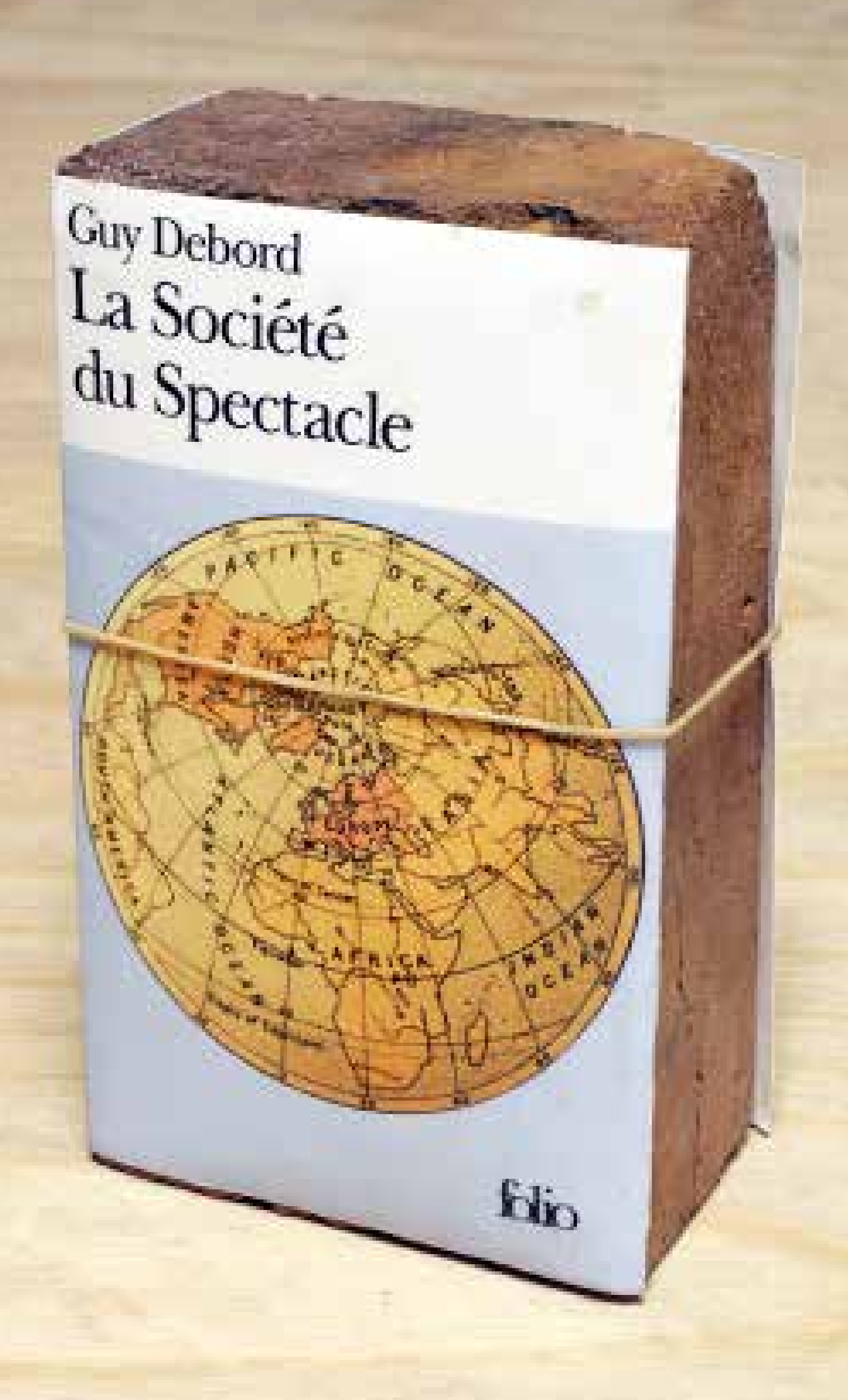


5 de enero de 1973
Los Ángeles, California

En torno a las 8 a.m. en una
playa cercana al Aeropuerto
Internacional de Los Ángeles,
disparé a un Boeing 747
varios tiros con una pistola.

January 5, 1973
Los Angeles, California

At about 8 a.m. on a beach
near the Los Angeles
International Airport, I fired
several shots with
a pistol at a Boeing 747.


Guy Debord
La Société
du Spectacle
PACIFIC OCEAN
AFRICA
INDIAN OCEAN
folio



MATT MULLICAN

JEAN-MICHEL BASQUIAT
Beast, 1983
Acrílico sobre tela

Además de pintor, en los primeros años ochenta, Jean-Michel Basquiat desarrolló múltiples facetas: pintor de grafitis, actor en la película *Downtown 81*, en la que se interpreta a sí mismo como personaje del SoHo neoyorkino o integrante de la banda No Wave, Grey. Basquiat ejerció durante unos años de personaje central en la escena punk neoyorquina, asiduo nocturno del CBGB y del Mudd Club, con apariciones en programas como *Party Tv* iniciado por Chris Stein, fundador de Blondie. *Beast* es un autorretrato en el que mantiene los dientes apretados con la rabia de un rechinar de dientes y, como en su pintura, refleja la intensidad vivida en esos años.

BRICE DELLSPERGER
Body double 16, 2003
Vídeo

Desde 1995 con la serie titulada genéricamente *Body double*, Brice Dellsperger refilma escenas de distintas películas con métodos de baja producción. Habitualmente un mismo actor interpreta varios personajes, subrayando una condición intersexual. En *Body double 16*, el también artista y músico Jean-Luc Verna replica escenas de *La naranja mecánica* de Kubrick, una película que anuncia muchos de los elementos estéticos de violencia del punk.

JIMMIE DURHAM
Self-portrait with black eye and bruises, 2006
Fotografía

En muchas de sus fotografías, aparece el mismo artista autorretratado. En esta ocasión, Jimmie Durham se fotografía después de recibir una paliza.

JORDI MITJÀ
Retrat de l'artista adolescent (amb ull de vellut), 1991
Fotografía

Jordi Mitjà autorretratado después de recibir un puñetazo. La violencia fruto de palizas fue una constante para muchos punks.

NAN GOLDIN
Self-portrait with eyes turned inward, 1989
Fotografía

Autorretrato de Nan Goldin ocultando sus ojos en la sombra. Las fotografías de Nan Goldin en los años ochenta, en las que en ocasiones aparece autorretratada después de recibir golpes, forman parte del mismo contexto contracultural en el que se forman bandas *No wave* que continúan algunas de las estrategias del punk. Un contexto artístico marcado por la sexualidad y las adicciones como intento de escapatoria y confrontación frente a la censura del senador conservador Jesse Helms.

CHRIS BURDEN
You'll never see my face in Kansas City, 1971
Fotografía y texto

Frente a acciones como dispararse en un brazo, electrocutarse o crucificarse en un Volkswagen de principios de los años setenta, esta acción de Chris Burden es menos lesiva. Aunque la ocultación del rostro durante los dos días de la acción implica cierto sufrimiento, sobre todo remite a una violencia más simbólica ligada al terrorismo, que será una de las referencias de las que arrancará la escena punk unos años más tarde en Nueva York.

CHRIS BURDEN
747, 1973
Fotografía y texto

Frente a las acciones que Chris Burden realizó a principios de los años setenta, disparar a un avión en el aeropuerto de Los Ángeles no implicó un riesgo físico o padecimiento propio. Sin embargo, conllevaba un elemento de violencia que caracteriza todas sus acciones. Como una especie de preludio punk, la violencia de Chris Burden replica la violencia terrorista y contra-sistema que se avecina, pero acaba siendo ineficaz, manifestando básicamente una actitud.

CLAIRE FONTAINE
La société du spectacle brickbat, 2006
Ladrillo e impresión sobre papel

Guy Debord y el situacionismo es una de las referencias fundamentales del punk, aparece como uno de los rastros que enumeran Greil Marcus y Malcolm McLaren, quienes lo citan como precedente explícito en las estrategias subversivas que intenta como mánager o como propietario de una tienda de moda. El grupo de artistas franceses Claire Fontaine recuperan a Guy Debord reinterpretando la violencia contra el sistema capitalista de manera literal convirtiendo el libro de Guy Debord *La sociedad del espectáculo* en un arma arrojadiza.

JOÃO LOURO
Blind image #46, 2003
Acrílico sobre lienzo y esmalte sobre plexiglás

La imagen recogida de una publicación de arte con la reproducción de una obra de Barnett Newman ha sido ampliada y borrada, convirtiéndose en una imagen ciega, negra, de la que tan solo queda la leyenda. João Louro repite una estrategia de negación de la imagen propia del situacionismo: en concreto, en la película de Guy Debord *Hurlements en faveur de Sade* alternaba la pantalla totalmente en negro y en blanco, con ruidos de fondo.

MATT MULLICAN
Untitled (God), 1990
Estandarte

Las banderas de Matt Mullican recogen la estrategia del punk de vaciar a los símbolos de su contenido. Son banderas de ningún lugar, así se configuran como una continuación de la bandera negra anarquista: un signo vacío, que elimina las identidades nacionales.

JEAN-MICHEL BASQUIAT
***Beast*, 1983**
Acrylic on cloth

Aside from painting, in the early 1980s Jean-Michel Basquiat was active in various fields: graffiti artist, actor in the film "Downtown 81" in which he plays himself as a figure of New York's SoHo scene, and member of the No Wave band "Grey". For several years Basquiat was a key figure in the New York punk scene, a nightly regular at CBGB and the Mudd Club, and appeared on the "Party TV" program hosted by Chris Stein, founder of Blondie. *Beast* is a self-portrait in which he clenches his teeth with the anger of grinding his teeth and like in his painting it reflects the intensity he experienced in those years.

BRICE DELLSPERGER
***Body Double 16*, 2003**
Video

In the series with the overall title *Body Double* made since 1995, Brice Dellsperger has re-filmed scenes from various films with low quality production methods. The same author usually interprets various characters, underlining the intersexual condition. In *Body Double 16*, Jean-Luc Verna, similarly an artist and musician, repeats scenes from "Clockwork Orange" by Kubrick, a film that prefigured many of the aesthetic elements of violence of punk.

JIMMIE DURHAM
***Self-Portrait With Black Eye and Bruises*, 2006**
Photograph

In many of his photographs the artist appears in self-portraits. In this work Jimmie Durham took a photograph of himself after having received a beating.

JORDI MITJÀ
***Retrat de l'artista adolescent (amb ull de vellut)*, 1991**
Photograph

A self-portrait of Jordi Mitjà after having been punched. Violence as the result of beatings was common for many punks.

NAN GOLDIN
***Self-Portrait With Eyes Turned Inward*, 1989**
Photograph

Self-portrait of Nan Goldin hiding her eyes in the shadow. The photographs by Nan Goldin from the 1980s, in which she occasionally appears portrayed after having received blows, belongs to the same countercultural context in which No Wave bands were born that continued some of the strategies of punk. An artistic context marked by sexuality and addictions as an intent of escape and of confrontation against the censure of the conservative senator Jesse Helms.

CHRIS BURDEN
***You'll Never See My Face in Kansas City*, 1971**
Photograph and text

In contrast to actions such as shooting himself in the arm, electrocuting himself, or crucifying himself on a Volkswagen in the early 1970s, this performance by Chris Burden is less harmful. Although concealing his face for two days during the duration of the performance involved a certain amount of suffering, above it all alluded to a more symbolic violence, linked to the terrorism that would be one of the key themes of the punk scene some years later in New York.

CHRIS BURDEN
***747*, 1973**
Photograph and text

Compared to the performances that Chris Burden realized at the beginning of the 1960s, shooting at an airplane in Los Angeles' airport did not imply a risk of physical harm or death to himself. Nevertheless, it included an element of violence that characterizes all of his actions. Like a sort of punk prelude, the violence of Chris Burden imitates the terrorist and anti-systemic violence that was to come, yet ends up being ineffective, essentially demonstrating an attitude.

CLAIRE FONTAINE
***La Société du Spectacle Brickbat*, 2006**
Brick and printed paper

Guy Debord and Situationism represent one of the fundamental strategies of punk, they appear as one of the traces explored by Greil Marcus, while Malcolm McLaren cites them as the specific precedent for the subversive strategies he followed as manager or as the owner of a clothes shop. The group of French artists Claire Fontaine recuperates Guy Debord, re-interpreting the violence against the capitalist system in a literal manner, transforming Debord's book *Society of Spectacle* into a weapon to be thrown.

JOÃO LOURO
***Blind Image #46*, 2003**
Acrylic on linen and varnish on Plexiglas

The image of a reproduction of a painting by Barnett Newman taken from an art magazine has been enlarged and erased, transforming it into a blind, black image, with only the caption left. João Louro employs the strategy of the negation of the image characteristic of Situationism: specifically, the film by Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, alternates a completely black screen with a white one against a background of noise.

MATT MULLICAN
***Untitled (God)*, 1990**
Flag

The flags by Matt Mullican take up the punk strategy of emptying symbols of their content. They are the flags of no places, so that they continue the black flag of anarchism: an empty sign, eliminating national identities.

THE ARTIST IN THE MOSH PIT

ELOY FERNÁNDEZ PORTA

Un artista, en cuclillas, toma cinco pequeñas placas cuadradas y las va disponiendo hasta formar un cubo. Mientras tanto, a su alrededor una veintena de jóvenes gira, se agita y se contorsiona en un pogo lento y monumental. Uno de ellos, al pasar, le da una patada en la espalda. El artista le ignora y termina su maqueta al son de la música.

El momento se encuentra en la segunda escena de *The Order* (2003) de Matthew Barney, que constituye la sección central de su pentalogía *Cremaster*. Esa rara dinámica entre artista y público tiene lugar en un concierto. No uno cualquiera, sino una *batalla de bandas* que reunió a dos de los protagonistas de la segunda ola del punk norteamericano tal como se había desarrollado en Nueva York a mediados de los ochenta: los grupos de *hardcore punk* Agnostic Front y Murphy's Law. Más allá de este segmento de su trabajo, la estética de Barney ha sido leída en muy distintos términos, de entre los cuales el principal ha sido la alegoría de un aprendizaje espiritual y vivencial, articulada a partir de un sistema de símbolos procedente de la religiosidad masónica. En las páginas siguientes propondremos un comentario alternativo a ese pasaje, tomando como punto de partida un instante aparentemente marginal de la película —un momento *fallido*, en que el golpe del bailarín, no se sabe bien si preparado o involuntario, introduce un elemento imprevisto en una pieza de muy rígida escenografía—, para, a partir de él, reconstruir de otro modo la alegoresis de *The Order* y resignificar uno de sus temas secundarios.

Construir en el vórtice

Desde el punto de vista iconográfico, la figura construida en esta secuencia es un vórtice en movimiento de unos 4 metros de diámetro. Su efecto hipnótico queda realzado por los atavíos que lleva el

Aprendiz, y en especial por su gigantesca caperuza de color rosa, que contrasta con las camisetas negras de los *moshboys*, ofreciendo la impresión de actividad en una figura sedente que solo mueve las manos. En cuanto a la técnica fílmica, se ha combinado un recurso de representación exterior —el *travelling* circular, que documenta el pogo desde la distancia— con otro interior —los planos contrapicados desde el suelo—, alternando de ese modo las dos perspectivas sobre el fenómeno. La imagen del torbellino queda así fijada en plena mutación, dentro y fuera del *pit*. Así presentada, la agitación dionisíaca del pogo queda *organizada*, congelada se diría, y adquiere una racionalidad material impropia de los antros y garitos donde se gestó y se practica esta modalidad de agresión consentida, común y bailonga cuyos asistentes, como quieren las poéticas del espectador participante, renuncian al papel contemplativo para poner su cuerpo en la línea de tiro.

Esta imagen de la multitud, y de sus gestos y actitudes, ilustra un primer aspecto del asunto que nos ocupa. En su trato con «el punk», considerado ahora como un magma intensivo, o como un sinónimo relativo de «la radicalidad», el artista se apropia de una posición central, hace casa en ella y emerge —escultórico él, presencia dominante, aunque no interpelada, en mitad de la sala— como una imprevista fuente de racionalidad. Ello implica que el punk es concebido como una antitradición —una tradición reciente, crítica y no positivista, que gira en círculos en vez de avanzar de manera lineal— y, a la vez, como la forma actual de la energía primordial, una especie de *dáimôn* colectivo. Asentarse en el vórtice implica asumir la dimensión esencialista de la relación con ese movimiento contracultural. Contrariamente a las tesis de Julia Kristeva, quien entiende el punk en términos de primacía de la imagen superficial y «muerte de lo auténtico», cabe señalar las significativas ocasiones en que el punk, más allá de su realidad sociocultural, aparece, en el discurso sobre la estética, como el único elemento puro que habría resistido a todas las críticas al esencialismo —o, por decirlo en derridiano—, como el elemento no deconstruible que subyace a toda deconstrucción.

Ser sensato en el abismo

Meditar, componer, maquinar, en el seno de una animación mayúscula, indiferente a ella, al menos en apariencia, o, mejor, asumiendo, vampirizando, la gran fuerza del rugido circular para convertirla en motor de un acto creativo. Se trata de un modo de ser, pero también de una estrategia, una disposición de ánimo que afecta al uso del entorno en la obra y rige sus ideas de orden. Este perfil de la psicología del creador tiene antecedentes relevantes. El escritor que trabaja en su cubil mientras en la calle se desencadena una estentórea celebración popular, a la que él permanece ajeno: este es el retrato del genio que presenta Boccaccio en su *Vida de Dante*. En ese fragmento de crítica biografista las virtudes que se quieren destacar son el recogimiento, el espíritu abstraído y la capacidad para concentrarse. Este tipo de semblanza va a adquirir otras formas, aún más cercanas a nuestro tema, cuando se incorpore al acervo romántico. En ese ámbito es Poe, en *Un descenso al Maelström*, quien ofrece el modelo más influyente. El autor, arrojado en mitad del mar, en el centro de una tormenta marina, halla, contra todo pronóstico, el modo de evitar que el torbellino lo arrastre al fondo, e interrumpe su relato de lo sublime terrorífico de la naturaleza desencadenada para explicar *modo científico*, en nota a pie de página, qué fenómeno físico provoca la flotación de un barril en el centro del remolino, y cómo el náufrago puede salir, asido a él, para contarlo.

Asomarse al abismo del punk siempre trae consigo un retrato autobiográfico del artista, más o menos

manifiesto. En *The Order* la semblanza es elaborada de manera más presencial y física: es Barney como escultura viviente. En otros casos se trata de un factor autobiográfico performado por medio del dibujo, de la grafía punk, autobiografía convertida en resto, marca o *grafé*, como sucede con las ilustraciones de Mike Kelley, que dan cuenta de cómo un adolescente incorpora e interioriza los modismos gráficos punk en el margen de sus cuadernos escolares rayados. Otras representaciones más recientes subrayan la dimensión intelectiva del artista como un historiador de momentos singulares de la historia del rock. Una figura sintomática de un momento en que la crítica musical ha entrado de lleno en fase autorreferencial, historicista, revisionista y *meta*, y cualquier aficionado a la música ha acabado por asumir las atribuciones que, hasta hace unos pocos años, eran exclusivas del reseñista. Los vivos contrastes entre la intensidad de los instantes evocados —hitos secretos de una contrahistoria de la cultura— y la frialdad de los métodos documentales o pseudodocumentales con que se han traído al espacio expositivo constituyen la matriz emocional de las apariciones y efusiones del punk en el museo.

Véngase al lado oscuro del pop

El imaginario romántico del torbellino, el vórtice y el abismo se ha vuelto recurrente en un sector de las artes que aborda la condición hiperconsumista bajo la clave perceptiva del horror al vacío. En la figura del *vórtice del consumo* la herencia del pop art es revisada de un modo tal que la sublimación del objeto de consumo singular es sustituida por un tótum revolútum, de modo que la impresión suscitada por el vórtice funciona como una posible alegoría de la totalidad del consumo: de su Absoluto. El caso más icónico de este subgénero es la serie de *Economists* de James Rosenquist, donde los torbellinos, marcas de productos de limpieza, son trivializados por alusión al movimiento centrífugo de una lavadora. Los *abismos coloristas* de Rosenquist han sido a posteriori citados y reelaborados en el marco del *bad painting* (en los remolinos de objetos «rigurosamente banales» de David Salle) y asimismo aparecen como recurso estructural en las propuestas de videoarte *cósmico* de Marco Brambilla. En todos estos paisajes de la centrifugación tardocapitalista, el espacio eculidiano se pone en abismo, ofreciendo un vislumbre de la *dimensión oscura del pop*, con acentos psíquicos y fóbicos, y sugiriendo una visión personificada del espacio, cual si un centro comercial fuese una persona (jurídica) arrebatada en pleno ataque de angustia.

Estas perspectivas acerca de la espacialidad consumista y sus códigos perceptivos encuentran un complemento valioso en la obra que nos ocupa. El punk, que tuvo uno de sus primeros *santos lugares* en el londinense The Vortex Club, conecta con ese imaginario por la ocasional celebración sarcástica de la cultura basura y, de manera más general, por la temática del apocalipsis contemplado y reclamado desde el barrio: *wild in the streets*, la Gomorra suburbana y *destroy*. Esta versión del vórtice es combinada por Barney con la antes mencionada, haciendo coincidir así dos manifestaciones de una tradición que acaso Greil Marcus, tan dado a encontrar vínculos entre la cultura de vanguardia y las subculturas punk, se animaría a llamar «vorticista». El suelo blanco donde el Aprendiz pergeña su efímera maqueta del cubo está, como es sabido, en la segunda planta del Guggenheim, escenario privilegiado para la filmación de la película. Al contextualizar así la actuación, confronta la forma ondulante de las paredes y cornisas diseñadas por Frank Lloyd Wright con el giro circular de los danzantes. Este giro recurrente se inscribe en esa onda estática y reduplica su dinamismo, con los cuerpos, celebrantes, recorriendo y «citando» las níveas ondas de la arquitectura. De esta manera el punk aparece, *en escena*, como el lado

oscuro invocado por la tradición artística con la que se relaciona.

Los Sex Pistols son 'cosa mentale'

A propósito de la instalación de Paul Thek, *Death of a hippy*, señalaba Mike Kelley que el movimiento *hippie* tuvo que convertirse en un cadáver para acceder al museo. ¿Ocurre lo mismo con el movimiento al que hacemos referencia? Pudiera aducirse que las lecturas «frías» de una praxis social «caliente» le quitan su valor, reduciéndolo a un *punk-gone-conceptual* o, peor aún, imaginando unos Sex Pistols como *cosa mentale*. Según esta interpretación lastimera, los procesos de museización de las subculturas no serían sino el último paso de un proceso trágico en el cual la «energía pura» original e incondicionada habría sido, ya sabemos, generalizada y convertida en un valor de cambio cualquiera. Esa viene siendo desde hace algún tiempo la queja de los intérpretes conservacionistas del punk, que tienen a bien reclamar una «desintelectualización» del discurso periodístico sobre el tema.

Estas perspectivas de raíz romántica suelen pasar por alto dos factores decisivos para que los sonidos a los que hacemos referencia resuenen en tantas casas y fiestas del mundo. El primero es el factor racionalista subyacente a toda poética romántica: la calma desde la cual se recuerda la emoción (o la vivencia calmosa y cuasi indiferente de la emoción extrema, así Barney). No todos los asistentes a un concierto punk bailan pogo, y en muchos casos manifiestan una actitud escrutadora o escéptica en nada distinta a la que suele tener el público de una exposición. Y, del mismo modo, no puede pasarse por alto la importancia del elemento taxonómico y analítico en la difusión de los estilos creativos *radicales*, y sobre todo en la música, donde

identificar un subestilo, explicar su combinatoria, desglosar una retórica y cartografiar un mapa de afinidades estéticas son operaciones de importancia primordial a la hora de postular la singularidad de una obra. Y ningún batería con cresta estaría dispuesto a renunciar al sector documentado y gafotas de su público sin arriesgar en el empeño el escaso prestigio que pudiera haber adquirido, en buena medida gracias a aquel.

«La ficción de un movimiento punk que no habría sido organizado ni producido (pero sí habría sido compartido y mundializado) por miembros de buena fe de la clase trabajadora honestos y no librescos que, se supone, se sentirían apegados al sonido más auténtico de su entorno y clase "propios"»: esta ha sido, durante mucho tiempo, la mayor de las *punk swindles*, en muchos casos sostenida, contra toda evidencia, por los mismos medios especializados que, mientras publican reseñas redactadas en lenguaje cuasi académico, gustan imaginar un público silvestre y no suscriptor que no las requeriría para tener acceso a discos y conciertos de vocación y praxis más que minoritaria. Así como lo único que queda ya de la naturaleza, si es que algo queda, se encuentra en los centros de arte, en los restos de material geológico, árboles trasplantados o espejos que una vez reflejaron un atardecer, haciendo presente lo ya inexistente por medio de la huella, la evocativa y el eco, confrontar el *riesgo de la museización*, enfrentarse con él, arrojar el grafiti al abismo de la pared blanca, es el único modo de hacer presente el resto de verdad que viene con ese movimiento. Y asumiendo que en las prácticas curatoriales de nuestros días *desmuseizar* constituye ya un término más claro y definido que *museizar*, no parece descabellado proponer la *desmuseización punk* como un principio a partir del cual organizar las nuevas cartografías y deslindes de la geografía expositiva de hoy.

En torno al cubo blanco

Una lectura vertical de los espacios presentados en *The Order* da como resultado una dinámica de cuatro lugares de la exposición pública: el museo (por antonomasia) que acoge un concierto, el cual a su vez tiene su centro en el *mosh pit*, donde se está erigiendo el cubo. ¿Cómo interviene esta acción, cabe preguntarse, en el discurso de Brian O'Doherty acerca de la filosofía del espacio expositivo? En primera instancia vale decir que las fastuosas superproducciones del autor, *más cinematográficas que el cine*, desbordan ya por sí mismas las condiciones de contemplación que el cubo determina. En ese sentido, parece coherente el paso de Barney al campo del teatro, donde también ha desbordado, por despliegue técnico y duración maratoniana, los márgenes de la arquitectura dramatúrgica y de la *cuarta pared*. De ahí se desprende también una teatralización, algo rígida, muy compuesta, de la gestualidad del público y de los músicos. En la puesta en escena del concierto y el pogo, la inmediatez caótica es modulada por los componentes rituales que caracterizan a las modalidades del *happening* realizadas en la línea denominada por Christopher Innes *el teatro sagrado*.

The Order se inscribe, pues, en las propuestas que ponen el acento en la función performativa de la *vida punk*, en un repertorio de ademanes citados, inscritos y compartidos. Esta performatividad quiere ser literal: no parece una imitación, y tiene a su vez un aspecto transgeneracional e historicista, pues los chavales protagonistas bien pudieran ser, por edad, los hermanos menores, si no los hijos, de los músicos —y las dos bandas ya serían, para ellos, los venerables abuelos de la hornada precedente—. Desde este punto de vista, la aproximación de Barney resulta más ceremonial e idealista, quizá más respetuosa, que las de los artistas que, tomando las tesis butlerianas por su lado humorístico, optan por representar la fisicidad punk como un repertorio de convenciones, casi de obligaciones grupales, ancladas en un ambiente sociogeográfico o en un guión imaginario de género. De aquí resulta una significativa paradoja: si el *happening* perturba el cubo —o lo hace vibrar, con los bafles en el suelo—, si la movilidad efímera y «no artística» confronta el estatismo de las paredes blancas, en cambio el orden de esos movimientos, codificado, puede dar lugar a un vórtice prefabricado.

Postpunk 'Not dead'

¿Y cómo ha llegado el artista a ocupar ese lugar de primacía, en medio de la *mêlée,* en lugar de ella? ¿Cómo ha sido desocupado el espacio para acogerlo? La respuesta hay que buscarla en los sucesivos cambios de los métodos de cronología e historiografía que, en nuestro siglo, han ido alterando el archivo del punk y han reescrito su épica callejera y su nómina de imprescindibles. En el ámbito de la crítica musical a una primera época de historia de las mentalidades, caracterizada por los recuerdos, anécdotas y vidas ejemplares de los santos patrones del movimiento, le ha seguido una historia de la retórica y la estilística sonoras, más atenta a las metamorfosis de los sonidos, la genealogía de los grupos y la hidráulica de los estilos. A medida que los criterios de la prensa se han ido especificando e imponiendo, a medida que han calado en el lector —lector de reseñas, relector de canciones, hermeneuta del *riff* de guitarra— el momento fundacional del punk, en el segundo lustro de los setenta, ha ido perdiendo relevancia en favor de sus antecedentes inmediatos y derivaciones directas: sus *pre* y sus *post*.

Saber de antecedentes e influencias es el signo de competencia del espectador, y así *el verdadero punk está justo antes o justo después de la historia más conocida*. Tal es la conciencia colectiva actual sobre el tema. Compartida por muchos oyentes, esta

idea resulta de especial importancia a la hora de configurar las mentalidades artísticas, tan eruditas, por lo menos, como el oyente *qua* crítico. *Justo antes*: en Lima, a finales de los sesenta, con las descargas carcelarias de Los Saicos. O en Düsseldorf, a mediados de los setenta, con el *Hallogallo* de Neu! y los colectivos de no-músicos que, aun antes de que el *do it yourself* se convierta en santo y seña del *underground*, se guisan y se comen el paradigma *rock* a su manera. Tales son los fetiches protopunk de un oyente que se precie, y no es casual que la recuperación y reevaluación de estas bandas haya sido acogida en contextos expositivos y haya adoptado ademanes curatoriales más propios de una expo de autor-comisario que de una muestra hagiográfica o biografista. *Justo después*: la miríada de estilos surgida en Nueva York en los primeros ochenta, bajo el membrete postpunk, trajo consigo una inflexión de segundo grado. «Lo punk» fue reificado como signo, codificado como gesto, repensado desde los clubes y universidades; añadido, en fin, como ingrediente estético, en muy diversas posologías y en itinerarios dispares. Artistas procedentes de la escena punk trasladaron sus recursos a la música contemporánea (Glenn Branca). Creadores de escuela *highbrow* siguieron el itinerario inverso (Rhys Chatham). La manifiesta semejanza entre estos proyectos demostró que todos los caminos conducen al postpunk.

Más allá, las referencias que de consuno se hacen al influjo del *movimiento* punk en la cultura y contracultura posteriores aluden, de hecho, a una *disposición estética* que genéricamente cabe denominar «lo postpunk». *Connoisseurs* como somos, siempre hemos adorado el prepunk (que no podía ser una estafa, porque no tenía productores como Malcolm McLaren). En cuanto al postpunk, nunca morirá (porque no hay tal cosa como una *decadencia y comercialización* de ese estilo). Entre esas dos etapas queda un lapso que solo un artista puede llenar. De ahí también el efecto de extrañeza y alejamiento que pueden suscitar

proyectos tales como *The London punk tapes*, de Jordi Valls. Una muestra de archivo secreto que presenta una serie de grabaciones en casete realizadas en Londres entre los años 1976 y 1977, documentando —*the real thing*— los albores de la escena inglesa, con algunos de sus grupos señeros. La sensación de veracidad de este momento, y la credibilidad del testimonio, estuvieron sin duda presentes en la sala de Arts Santa Mònica donde se presentó… si bien la reformulación del espacio como sala de ensayos, que en el centro en cuestión contaba ya con antecedentes en el trabajo comisarial de Óscar Abril Ascaso, no lograba evitar la sensación de encontrarse en un lugar fundacional abandonado, o una extraña capilla erigida a dioses desconocidos.

El minimalismo después del punk

El pogo sucede en el centro de un doble concierto, entre sendos escenarios. Hemos reservado para los epígrafes finales del ensayo, por requerir un análisis más detenido, el examen de este insólito *bolo*, que fue, en su momento, cuando los centros de arte aún no habían empezado a asumir con frecuencia proyectos relacionados con la música reciente, la aportación más sorpresiva de *The Order*. El reencuentro de dos clásicos recientes del Hardcore New York, Agnostic Front y Murphy's Law parecía prestarse a priori a un tratamiento vindicativo y celebratorio de dos subculturas —dos afluentes de la gran corriente del punk—, primas hermanas en la escena local, tradicionalmente desatendida por la institución museo. El resultado es, en realidad, muy distinto. La ejecución del concierto no se corresponde con los usos habituales en un *show* de estas características, y más bien consiste en un uso experimental de recursos propios del género. Por una parte, puede observarse una ordenación coreográfica por la cual cada cantante empieza a recitar frases, de sonoridad mística, que el

público repite, enfatizando así el elemento de *misa profana* al que antes hemos hecho referencia. Por otra, Agnostic Front aparecen varias veces «atascados» al principio de uno de sus temas, repitiendo el inicio varias veces como si se tratara de una prueba de sonido o una *intro* fallida. Esta extraña mezcla de ceremonia y lapsus tiene el efecto de transformar a las dos bandas en versiones *posthardcore* de sí mismas funcionando al alimón.

La autoversión *posthardcore* cabe interpretarla como un giro más del *principio de síntesis* que constituye una de las constantes transhistóricas de este género musical. Si la canción punk de tres minutos quería reducir la fuerza del *rock* a lo más fundamental, sin los solos de guitarra que tanto resonaron durante los setenta, alargando las canciones hasta lo indecible, en cambio el *posthardcore* se define como una selección más específica aún de sus estilemas sonoros, así el *riff* de guitarra o la línea de bajo, con la voz funcionando más como un instrumento que como un punto de enunciación, siempre en pos de una experiencia auditiva más básica, aunque no necesariamente más breve. En el paso de un estilo a otro se juega la diferencia entre la simplicidad y el minimal: entre la insistencia como tic y la reiteración como código. Este elemento retórico había sido ya decisivo para los compositores neoyorquinos antes mencionados —y sobre todo para Chatham—, que hallaron en los recursos del punk una forma no purista de repetición u ostinato a la vez que incorporaron al gran estilo monumental de la música contemporánea el factor *destroy*. De esta manera, la reelaboración del estilo en la batalla de las bandas viene a añadirse al repertorio de las estéticas de la repetición, que constituyen una parte sustancial de los fondos del Guggenheim, así como su bien conocida estructura arquitectónica.

La batalla de las masculinidades

El punk es viril y la *battle of the bands* es virilidad en acto, competitiva y a cara de perro. Desde el punto de vista de la teoría de género, la emergencia original del punk puede explicarse en parte como una reacción conservadora, articulada desde diversos sectores de las masculinidades de clase trabajadora y lumpenproletarias, contra el auge de los estilos que, a lo largo de los setenta, parecían hacer peligrar el paradigma heteronormativo del *rock*: el *glam*, desde luego, pero también, en otros sentidos, el *rock* progresivo, algunas modalidades de la psicodelia y, en otro sector de la cultura moderna, el *disco*, que añadía a los roles ambiguos o gais ya presentes en los otros géneros un sentido de la sociabilidad mucho más diverso. En relación con estas manifestaciones, el carácter *biopolíticamente reaccionario* del punk es un problema que, señalado desde distintas instancias, se convierte en cuestión central en el marco de los estudios *queer* y, en la época en que se filmó *Cremaster*, en el movimiento *queercore*, donde tiene lugar una renegociación de los roles de género planteada como *la revolución pendiente* del punk. Este ámbito discursivo tiene su relevancia en el conjunto de la obra de Barney, y en la película que nos ocupa en particular. Desde su mismo título, *Cremaster*, un término fisiológico que designa el músculo cuya función es regular la temperatura de la bolsa testicular. Como ha señalado Jesús Martínez Oliva, esta alusión a un supuesto fundamento biológico de lo masculino está en contraste con un repertorio visual de la fisicidad que dibuja distintas modalidades de la indeterminación genérica y sexual.

A mi juicio, el primer nivel en el que se desarrolla esta nueva cartografía del cuerpo es la singular manera de yuxtaponer los subestilos del punk que cada uno de los grupos escogidos representa. No se trata, por lo pronto, de una elección *de manual*, como podría haber sido, por ejemplo, la de los Cro-Mags —mucho

más relevantes históricamente que Murphy's Law— o los Bad Brains, cuyo traslado de Washington a Nueva York en 1977 contribuyó de manera decisiva a configurar la escena, sino que es, Barney lo ha admitido en alguna entrevista, *muy subjetiva*. Agnostic Front, la elección más previsible por su incidencia social, fue una de las bandas que, desde principios de los ochenta, lideraron la corriente *straight edge*. Esta modalidad añadió a la herencia punk un marcado énfasis en la vida ecológica y una crítica a la drogadicción y el alcoholismo que estaban diezmando la escena —y propusieron así un *punk sano y austero* vinculado a su vez al vegetarianismo—. Muy distinto es el caso de Murphy's Law, una banda apreciada pero menor, y cuyo primer disco, mediada la década, se encuadra en los estilos intercambiablemente denominados *funcore* o *surf punk*. El suyo es un retorno a los usos más lúdicos de la música dura: una juerga sonora de calidad —quizá el subestilo más recomendable para iniciarse en el género— con letras livianas y resultonas sobre cerveza, marihuana, fiestas y alguna que otra pelea sin consecuencias. La coincidencia de esos dos registros, no antagónicos pero sí bien diferenciados, tiene que ver, pues, con una dinámica de construcción de la hombría entre la responsabilidad individual y la disipación despreocupada, aunque también con un sentido del carácter, bonachón y despreocupado en el caso de los Murphy's Law y siempre polémico en el caso de Agnostic Front, que en su época fue el modelo de banda que se ama o se odia.

De la materia punk

En la aventura de *The Order*, la segunda planta del Guggenheim representa un estadio en un camino de perfeccionamiento creativo y espiritual. El ascenso del Aprendiz a lo largo de los cinco pisos del edificio sigue un patrón que puede ser interpretado de diversas maneras. Una de ellas es el ascenso a lo largo de distintas corporalidades, sean existentes o futuras. En la primera planta tiene lugar una coreografía de cine musical protagonizada por la asociación Rainbow for Girls. De esa colorista figuración de «la feminidad», asociada al musical de estilo Busby Berkeley como sublimación del pop, pasamos a la virilidad *hardcore* de la planta superior, y de ahí a la singularidad posthumana de la tercera planta, donde reina la campeona paralímpica Aimee Mullins, que tiene piernas de fibra de carbono y ha sido caracterizada para la ocasión como un guepardo.

Si en estos tres primeros estadios la lectura de género es diáfana, en los dos siguientes se complica cuando comprobamos que ni la figura de la *Oveja* de Loughton que aparece en la cuarta planta ni la presencia enmascarada de Richard Serra arrojando vaselina, en la quinta, parecen representar ninguna atribución de género concreta. Se añade a ello que en una supuesta «evolución» de las corporalidades tampoco queda claro —no quedaba claro en el año 2003— cuál sería el paso siguiente al *cyborg*. En mi opinión la manera de resolver el problema es reorientarlo desde la idea de «género» hasta la más amplia, y también especulativa, de «materia». La oveja es «posterior» al *cyborg* en la medida en que no es un cuerpo humano y, en el caso del último piso, cabe entender que el énfasis no está en la persona de Serra, cuya máscara lo convierte en un ser anónimo, sino más bien en la vaselina que arroja, y que recorre todo el museo de arriba abajo, invirtiendo el camino del Aprendiz.

La liberación de las constricciones físicas que es una constante de la obra de Barney, y de un sector del arte *queer* que puede entenderse en la misma línea, se realizaría así en una simbólica *pérdida de sustancia humana* en favor de una materialidad desencarnada. La voluntad secreta de *ser una cosa*, que recorre de distintas maneras el pensamiento moderno desde la versión zen (ser una piedra) hasta la warholiana (ser un billete de dólar) encuentra así una variante de

cariz andrógino o acaso postsexual. El aspecto más relevante de esta propuesta es que, al reordenar de este modo las relaciones entre materia y corporalidad, la particular visión de la estética punk que Barney ha propuesto, y que él mismo reconoce muy inspirada por su propia experiencia, se entiende como una *materia de la masculinidad* a la vez que postula ese estilo, y sus variantes, como el modo idóneo de representar esa condición en la actualidad.

Las artes del traslado

Los rasgos de esta virilidad reconsiderada los hemos ido enunciando a lo largo de este ensayo, pero vale la pena reordenarlos bajo esta nueva luz. La definición barneyana de lo masculino se encuadra en la amplia línea de análisis que describe la masculinidad bajo el signo de la paradoja. Paradoja entre las atribuciones heredadas y las adquiridas o, por decirlo en palabras de Daniel H. Bell, entre el mundo referencial del que el varón procede y la cultura a la que ha accedido en su edad adulta. Desde esta óptica, pocos *estilos personales* podrían representar tan bien ese dilema como el punk, cuyo código emocional está articulado en torno a la rabia adolescente entendida como hiperconsciencia de esas paradojas y como negativa visceral a realizar de manera civilizada la transición de un mundo a otro. Y pocas escenas pudieran ser tan ilustrativas de esas tensiones como la que se desarrolla en la segunda planta del Guggenheim, donde se reúne, en una celebración espontánea pero ritual, profana pero mística, una masculinidad grupal pero individualizada en el artista, girando en torno a él pero sin tomarlo como modelo, con una dimensión austera y otra hedonista, confrontacional pero pacificadora. En este sentido, el traslado de las bandas desde los garitos hasta el museo, desde el CBGB hasta el Guggenheim, debería entenderse, antes que como un procedimiento de valorización cultural, como una relocalización desde un espacio de sociabilidad hiperviril y, en muchos casos, excluyente, hasta un ámbito inclusivo en términos de género, o cuanto menos particularmente atento, en los últimos tiempos, a las dinámicas de la inclusión y la exclusión.

THE ARTIST IN THE MOSH PIT

ELOY FERNÁNDEZ PORTA

An artist, crouching, takes five small square plates and arranges them until he has formed a cube. Meanwhile, around him some twenty young people turn, move, and twist themselves in a slow and monumental pogo. As one of them passes by the artist he kicks him in the back. The artist ignore him and finishes his model to the sound of the music.

This moment occurs in the second scene of *The Order* (2003) by Matthew Barney, the film comprising the central section of his *Cremaster* pentalogy. This rare dynamic between artist and audience takes place during a concert. Not any concert, but a battle of the bands that confronted two of the leading groups of the second wave of US-American punk music as it had developed in New York in the mid-1980s: the hardcore punk groups Agnostic Front and Murphy's Law. Beyond this segment from his work, Barney's aesthetics have been interpreted in very different terms, among which the principal view has been the allegory of a spiritual and experiential apprenticeship, formulated using a system of symbols drawn from Masonic religiosity. In the following pages we will propose an alternative commentary on this passage, taking as a starting point a seemingly marginal instant of the film —a failed moment, when the dancer's blow, whether prepared beforehand or involuntary, introduces an unexpected moment in a rigidly staged work— using it to reconstruct in a different manner the *alegoresis* of *The Order* and re-signify one of its secondary themes.

Constructing in the vortex

From an iconographic point of view, the figure constructed by this sequence is a vortex in movement of approximately four meters of diameter. Its hypnotic effect is highlighted by the apparel worn by the Apprentice, especially by his gigantic pink cap, which contrasts with the black t-shirts of

the *moshboys*, offering an impression of activity in a seated figure who only moves his hands. In regard to the film technique, a means of exterior representation —the circular traveling shot, documenting the pogo from a distance— is juxtaposed with one of interior representation —the low angle shots from the floor— in this way alternating two perspectives on the phenomenon. The image of the whirlwind is thus fixed while it is completely in flux, inside and outside of the pit. Presented in this way, the Dionysian agitation of the pogo appears organized, frozen one could say, acquiring a material rationality inappropriate to the dives and joints where this modality of consented, mutual, and danceable aggression was invented and practiced, whose participants, as the poetics of the participative spectator demand, renounce a contemplative role in order to put their body in the line of fire.

This image of the multitude, and of its gestures and attitudes, illustrates a first aspect of the topic that concerns us. In his treatment of "punk", now considered as an intensive magma, or as a relative synonym for "radicality", the artist appropriates a central position, makes his home there and emerges —a sculptural, dominant presence, although unquestioned, in the middle of the room— as an unexpected source of rationality. This implies that punk is regarded as an anti-tradition —a recent, critical tradition that is not positivistic, that revolves in circles instead of advancing in a lineal manner— and at the same time as the current form of primordial energy, a sort of collective *dáimôn*. Placing oneself in the vortex implies assuming the essentialist dimension of this relationship with that countercultural movement. In contrast to the ideas of Julia Kristeva, who understands punk in terms of the primacy of the superficial image and "death of the authentic", it is worth noting the significant occasions when punk, beyond its socio-cultural reality, appears in the discourse on aesthetics as the only pure element that

has resisted all of the critiques of essentialism, or to say it in Derridian, as the non-deconstructable element that underlies all of deconstruction.

Being sensible in the abysm

Meditating, composing, plotting, in the heart of vigorous animation, indifferent to it, at least outwardly so, or better absorbing, sapping the great strength from the encircling roar in order to convert it into the motor for a creative act. This is a mode of being, but also a strategy, a disposition of the spirit affecting the use of the surroundings in the work and that governs its ideas of order. This profile of the psychology of the creator has relevant precedents. The writer who works in his den while a vociferous popular celebration unfolds in the street outside, but to which he remains impervious: this is the portrait of the genius that Boccacio presents in his "Life of Dante". In that fragment of biographic criticism, the virtues that are emphasized are those of withdrawal, of an absorbed spirit, and the capacity for concentration. This type of biographical sketch will acquire other forms, even closer to our theme, when it joins the romantic heritage. In this area it is Poe, in his "A Descent Into the Maelström", who provides the most influential model. The narrator, thrown into the middle of the ocean in the midst of a marine storm, discovers, against all expectations, a way of avoiding the whirlpool dragging him to the bottom, interrupting his story of the sublime terror of unchained nature to explain in a scientific manner, in a note at the bottom of the page, which physical phenomenon causes a barrel to float in the center of the whirlpool, and how the sailor is able to escape, tied to a barrel, in order to tell his story.

Looking into the abysm of punk always involves, more or less manifest, the autobiographic story of the

artist. In *The Order* the biography is elaborated in a more face-to-face and physical manner: Barney as living sculpture. In other cases this is an autobiographic factor performed by means of drawing, of the punk graphical symbol, the autobiography transformed into a trace, a mark, or a *grafé*, as occurs in the illustrations by Mike Kelley, which recount how an adolescent incorporates and interiorizes the graphic punk idiom in the margins of his lined school notebooks. Other more recent representations underline the intellective dimension of the artist as a historian of exceptional moments from the history of rock. A figure symptomatic of a moment in which musical criticism has wholly entered a self-referential, historicist, revisionist, and "meta" phase, and any fan of the music has ended up assuming the attributions that, until a few years ago, belonged exclusively to the critic. The vivid contrasts between the intensity of the evoked instants —secret highlights of a counter-history of culture— and the coldness of the documental or pseudo-documental methods utilized to bring them to the exhibition space constitute the emotional mold for the appearances and effusions of punk in the museum.

Come to the dark side of pop

The romantic image of the whirlpool, the vortex, and the abysm have become recurrent in a sector of the arts that addresses the hyper-consumerist condition from the perception of a *horror vacui*. The legacy of pop is revised in the figure of the "vortex of consumption", in a manner that the impression caused by the vortex functions as a possible allegory of the *totum revolutum*: from its Absolute. The most iconic case of this subgenre is the series *Economists* by James Rosenquist, where the whirlpools, the brands of cleaning products, are trivialized by the allusion to the centrifugal movement of the washing machine.

Rosenquist's "coloristic abysms" have been cited and elaborated a posteriori within the framework of "bad painting" (in the whirlwinds of "rigorously banal" objects by David Salle) and they likewise appear as a structural recourse in the projects of "cosmic" video art by Marco Brambilla. In all of these landscapes of late-capitalist centrifugation Euclidian space is turned into an abysm, offering a glimpse of the "dark dimension of pop" with psychic and phobic accents, suggesting a personified vision of space, as if a shopping center were a (legal) entity completely overcome by a panic attack.

These perspectives on consumerist spatiality and its codes of perception find their worthy complement in the work that occupies us here. Punk, which had one of its first "holy places" in London's "Vortex" club, connects with this imagery via the occasional sarcastic celebration of trash culture and, in a more general way, via the apocalypse contemplated and demanded from the neighborhood: "wild in the streets", the suburban Gomorrah, and "destroy". This version of the vortex is combined by Barney with that mentioned before, thus bringing two manifestations of a tradition to coincide in a way that perhaps Greil Marcus, so prone to discovering links between avant-garde culture and punk subcultures, would likely have termed "Vorticist". The white floor where the Apprentice arranges his ephemeral model of a cube is, as is well-known, located on the second floor of the Guggenheim, a privileged space for shooting the film sequence. By contextualizing the performance in this manner Barney confronts the undulating form of the walls and cornices designed by Frank Lloyd Wright with the circular turning of the dancers. This recurring turning is inscribed in that static wave and reduplicates its dynamism, with the bodies and celebrants traversing and "quoting" the snowy-white waves of the architecture. In this manner punk appears "on stage", as the dark side invoked by the artistic tradition with which it is associated.

The Sex Pistols are 'cosa mentale'

In relation to Paul Thek's installation, *Death of a Hippie*, Mike Kelley noted that the hippy movement had to become a cadaver in order to enter the museum. Does the same thing happen with the movement we are referring to? One could claim that the "cold" readings of a "hot" social practice rob it of its value, reducing it to a "punk-gone-conceptual" or, even worse, imagining the Sex Pistols as "cosa mentale". According to this mournful interpretation, the processes of the musealization of subcultures would be nothing less than the last step towards a tragic process in which their original and unconditioned "pure energy" have been, as we all know, generalized and transformed into a commonplace value of exchange. This has been for some time now the complaint of conservationist interpreters of punk, who tend to demand the "dis-intellectualization" of the journalistic discourse on the topic.

These perspectives rooted in Romanticism customarily ignore two factors that are decisive in why the sounds we are referring resound in so many homes and parties around the world. The first is the rationalist factor underlying all Romantic poetics: the calm from which one remembers the emotion (or the calm and almost indifferent experience of the extreme emotion, such as in Barney). Not all of the spectators at a punk concert pogo; in many cases they express a scrutinizing or skeptical attitude, in no way different to that of an audience at an exhibition. And, in the same manner, one cannot ignore the importance of the taxonomic and analytic element in the diffusion of the "radical" creative styles, in particular in music, where identifying a sub-style, explaining its combinatorics, breaking down a rhetoric, and drawing up a map of aesthetic affinities are operations of primordial importance when postulating the singularity of a work. And no drummer with a Mohawk would be willing to reject the informed and nerdy sector of his audience, without consequently risking the little prestige he could have acquired in large part thanks to it.

"The fiction of a punk movement that was neither organized nor produced (yet shared and globalized) by members of the working class in good faith, honest and not bookish, who it is supposed felt devoted to the more authentic sound of 'their' environment and class": This has been, for a long time, the greatest of the punk "swindles", in many cases maintained against all evidence by the same specialized media who, while they publish reviews written in an almost academic language, like to imagine a wild and non-subscribing audience who would not need them to have access to the records and concerts of a more than minority vocation and practice. Just like all that is left of nature, if there is anything left anymore, is found in the art centers, in the remains of geological material, transplanted trees, or mirrors that once reflected a sunset, making what no longer exists present by means of the trace, the evocative, and the echo; confronting the "risk of musealization", facing it, throwing the graffiti at the abyss of the white wall, is the only way of making present the remains of truth contained by that movement. And assuming that in curatorial practices nowadays "de-musealize" already constitutes a term that is even more established and defined than "musealize", it does not seem far-fetched to propose a "punk de-musealization" as a principle from which to organize the new cartographies and demarcations of the expositive geography of today.

Around the white cube

A vertical reading of the space presented in *The Order* produces a dynamic of four spaces of public exhibition: the museum (as the space par excellence) that provides the venue for the concert, which has

at its center the mosh pit, where the cube is being erected. How does this action intervene, one could ask, in Brian O'Doherty's discourse on the philosophy of the exhibition space? First of all, we should note that the lavish super-productions of this artist, "more cinematographic even then film", themselves overflow the conditions of contemplation determined by the cube itself. In this sense, Barney's move towards the field of theater seems coherent, a field in which he has likewise exceeded the margins of dramaturgic architecture and the "fourth wall" thanks to his technical deployment and marathon durations. This is probably the cause for the theatralization, somewhat rigid, very composed, of the gestures of the audience as well as of the musicians. The chaotic immediacy is modulated in the staging of the concert and the pogo by ritual components that characterize the modalities of the happening, realized in the sense of the "Holy Theater" as defined by Christopher Innes.

The Order is inscribed, therefore, in the projects that place emphasis on the performative function of "punk life", on a repertoire of gestures that are quoted, registered, and shared. This performativity wants to be literal: it does not seem an imitation, and has at the same time a trans-generational and historicist aspect, because the young men who predominate could be, in terms of age, the younger brothers, if not the sons, of the musicians —and the two bands could also be, for them, the venerable grandfathers of the preceding group. From this point of view, Barney's approach turns out to be more ceremonial and idealistic, perhaps more respectful, than that of artists who, utilizing the more humorous aspects of Butler's theses, chose to represent punk physicality as a repertoire of conventions, almost of group obligations, anchored in a socio-geographic ambience and in an imaginary gender script. This results in a significant paradox: If the happening disturbs the cube —or the loudspeakers on the floor make it vibrate— if the ephemeral and "non-artistic"

mobility confronts the stillness of the white walls, the order of these codified movements, nevertheless, can result in a prefabricated vortex.

Postpunk is 'Not Dead'

And how did the artist come to occupy this place of prominence, in the midst of the melee, in its place? How has the space been cleared to accept him? The answer has to be found in the successive changes in the methods of chronology and historiography that in our century have modified the punk archive and have rewritten its street epic and its roll of indispensable names. In the sphere of music criticism, a first epoch of the history of the mentalities, characterized by the memories, anecdotes, and exemplary lives of the patron saints of the movement, was succeeded by a history of the aural rhetoric and stylistics, more attentive to the metamorphosis of sounds, the genealogy of groups, and the hydraulics of styles. As the criteria of the press have become ever more specified and imposed, as they have left their mark on the reader —the reader of reviews, the re-reader of songs, the hermeneuticist of the guitar riff— the foundational moment of punk in the second half of the 1970s has increasingly lost relevance in favor of its immediate antecedents and direct derivations: its pre and post.

Knowing the antecedents and the influences is a sign of the competence of the spectator, so that "the true punk is just before or just after its most well-known history". This is the state of today's collective consciousness on the topic. Shared by many listeners, this idea becomes especially important at the moment of configuring the artistic mentalities, at least as erudite as the listener *qua* critic. "Just before": in Lima, at the end of the 1960s, with the prison discharges of Los Saicos. Or in Düsseldorf, in the

mid-1970s, with *Hallogallo* by Neu! and the collective of non-musicians who, even before DIY (do-it-yourself) became the password of the underground, cooked and ate the paradigms of rock in their very own manner. These are the proto-punk fetishes of any listener worth his salt, and it is not by chance that the recuperation and reevaluation of these bands has been carried out in exhibition contexts and has adopted curatorial gestures more suitable to an exhibition of an author-curator than a hagiographic or biographic show. "Just after": The myriad of styles that merged in New York at the beginning of the 1980s, grouped under the letterhead of postpunk, brought with it a turning point of a second degree. "Punk" was reified into a sign, codified as a gesture, rethought in clubs and universities, ultimately added as an aesthetic ingredient to a variety of dosages and to disparate itineraries. Artists stemming from the punk scene moved their resources to contemporary music (Glenn Branca). Creators from the highbrow school took the opposite path (Rhys Chatham). The obvious similarities of all these projects demonstrated that all paths lead to postpunk.

Beyond this, the references made with one accord to the influence of the punk "movement" on the succeeding culture and counterculture allude, in fact, to an "aesthetic disposition" that can generically be termed "postpunk". Connoisseurs that we are, we have always adored "prepunk" (which could never have been a swindle, since it had no producers like Malcolm McLaren). As regards postpunk, it will never die (because there is no such thing as a "decadence and commercialization" of this style). Between these two periods there is a lapse that can only be filled by an artist. This is the cause of the effect of peculiarity and alienation aroused by projects such as *The London Punk Tapes* by Jordi Valls. An exhibition of a secret archive presenting a series of live recordings on cassette made in London between 1976 and 1977, documenting —the real thing— the origin of the English scene with some of its leading bands. The sensation of veracity of this moment, and the credibility of the testimony, were undoubtedly present in the exhibition room at Arts Santa Mònica where it was presented… yet the reformulation of the exhibition space as a rehearsal room, which in this arts center already had its own precedents in the curatorial work of Óscar Abril Ascaso, was not capable of avoiding the sensation of finding oneself in a abandoned foundational place, a strange chapel erected to unknown gods.

Minimalism after punk

The pogo takes place in the center of a double concert, between both stages. We have reserved for the last paragraphs of this essay, as it requires a more detailed analysis, the examination of that unusual gig, which occurred at a time when art centers had not yet begun to take on with a certain frequency projects related to the music of recent periods, the most surprising contribution of *The Order*. The reunion of two current landmarks of New York hardcore like Agnostic Front and Murphy's Law seems to lend itself a priori to a vindicative and celebratory treatment of two subcultures —two tributaries of the great river of punk— two first cousins of a local scene traditionally overlooked by the institution museum. The result is, in reality, very different. The realization of the concert does not correspond to the customary uses of a "show" of this type; actually it consists of an experimental use of the resources proper to the genre. On the one hand, one can observe a choreographic arrangement in which each singer starts to recite phrases of a mystical sonority, phrases which the audience repeats, emphasizing in this way the element of "profane mass" mentioned above. On the other hand, Agnostic Front appear to be "stuck" various times at the beginning of one of their songs, repeating the

opening several times as though they were conducting a sound check or performing a failed “intro”. This strange mixture of ceremony and lapsus has the effect of transforming the two bands into “post-hardcore” versions of themselves functioning together.

The self-version of post-hardcore can be interpreted as one more turn in the “principle of synthesis” that constitutes one of the trans-historical constants of this musical genre. If the three minute punk song wanted to reduce the power of rock to its most fundamental, without the guitar solos that resounded so prominently in the 1970s, extending songs to unspeakable lengths, post-hardcore instead defines itself as a more specific selection of its aural stylistics: thus the guitar riff or the bass line, with the voice functioning more as an instrument than as a source of enunciation, always in search of an auditory experience that is more basic, although not necessarily shorter. The transition from one style to another puts at risk the difference between simplicity and the minimal: between the insistence as a tic or the reiteration as a code. This rhetoric element had already been decisive for the New York composers mentioned above —above all for Chatham— who discovered in the resources of punk a non-purist form of repetition or ostinato at the same time that they incorporated the factor of “destroy” to the grand monumental style of contemporary music. In this manner, the re-elaboration of style in the battle of the bands is added to the repertoire of the aesthetics of repetition, which constitutes a substantial part of the holdings of the Guggenheim, just like its famous architectonic structure.

The battle of masculinities

Punk is virile and a battle of bands is virility in action, competitive and surly. From the point of

view of gender theory, the original emergence of punk can be explained in part as a conservative reaction, articulated from diverse sectors of working class and *Lumpenproletariat* masculinities against the rise of musical styles that during the 1970s appeared to endanger the heteronormative paradigm of rock: glam, of course, but also, in other senses, progressive rock, some types of psychedelia, and in another sector of modern culture, disco, which added to the ambiguous or gay roles already present in other genres a sense of much more diverse sociability. In relation to these manifestations, the bio-politically reactionary character of punk is a problem that, noted from various perspectives, has become a central issue in the framework of queer studies as well as, at the time when *Cremaster* was filmed, in the *queercore* movement, where a re-negotiation of gender roles is presented as punk’s “pending revolution”. This discursive field is important within the entirety of Barney’s work and in the film that occupies us here in particular: In its very title, *Cremaster*, a physiological term that designates the muscle whose function is to regulate the temperature of the scrotum. As Jesús Martínez Oliva has pointed out, this allusion to a supposed biological foundation of the masculine stands in contrast to the visual repertoire of physicality that delineates various modalities of gender and sexual indeterminacy.

In my opinion, the first level on which this new cartography of the body is developed is the singular manner of juxtaposing the sub-styles of punk that each of the selected groups represents. This is not, therefore, a textbook choice of bands, as the choice of the Cro-Mags, for example, could have been —much more historically relevant than Murphy’s Law— or the Bad Brains, whose move from Washington to New York in 1977 decisively contributed to configuring the scene. Instead it is, as Barney has admitted in an interview, “very subjective”. Agnostic Front, the most predictable selection because of their social impact,

were one of the bands that from the early 1980s led the tendency known as “straight edge”. This modality added to the punk legacy a pronounced emphasis on an ecological life and a criticism of the drug addition and alcoholism that was decimating the scene —thus proposing a “healthy and austere punk” linked in turn to vegetarianism. Murphy’s Law were a very different case: a band that was appreciated but was nevertheless minor and whose first record from the middle of the decade can be categorized in the style known either as “funcore” or “surf punk”. Theirs was a return to the most playful uses of hard music: an auditory binge of quality —perhaps the sub-style most recommendable for an introduction to the genre— with light and appealing lyrics about beer, marihuana, parties, and the occasional fight without serious consequences. The coincidence of these registers, not antagonistic yet differentiated from one another, has to do with a dynamics of the construction of manliness between individual responsibility and carefree dissipation, but also with a sense of the character —good-natured and carefree in the case of Murphy’s Law and always polemical in the case of Agnostic Front— which in that period was the model of the band one either loves or hates.

On the punk material

Within the adventure of *The Order*, the second floor of the Guggenheim represents a stage in the path of creative and spiritual perfection. The Apprentice’s ascent up the five floors of the building follows a model that can be interpreted in diverse ways. One of them is the ascent through distinct corporalities, whether existing or future. On the first floor a choreography derived from musical films is performed by the association Rainbow for Girls. From this coloristic figuration of “femininity”, associated with the Busby Berkeley style of musicals as the sublimation of pop, we move on to the hardcore virility of the next floor, and from there to the post-human singularity of the third floor, where the Para-Olympic champion Aimee Mullins reigns, who has legs of carbon fiber and has been cast for the occasion as a cheetah.

If on these first three levels the reading of gender is expansive, on the two following ones it becomes complicated when we confirm that neither the figure of the “sheep” from Loughton that appears on the fourth floor nor the masked presence of Richard Serra pouring Vaseline on the fifth seem to represent a specific attribution of gender. This is compounded by the fact that in a supposed “evolution” of the corporalities it is also not clear —it was not clear in 2003— what would be the next step towards the cyborg. In my opinion, the way to resolve the problem is to re-orient it from the idea of “gender” to the broader, and also more speculative, one of “material”. The sheep is “after” the cyborg to the extent that it is not a human body and, in the case of the uppermost floor, one should understand that the emphasis is not on the person of Serra, whose mask converts him into an anonymous being, but rather on the Vaseline he pours and that flows through the entire museum, inverting the path of the Apprentice.

The liberation of physical constrictions that remains a constant in Barney’s oeuvre, and in a sector of “queer” art that can be regarded in the same line, would thus be realized in a symbolic “loss of human substance” in favor of a disembodied materiality. The secret will to “be a thing”, which runs through modern thinking in different forms, from the Zen version (be a rock) to the Warhol version (be a dollar bill), thus finds a variant of an androgynous or perhaps post-sexual tenor. The most relevant aspect of this proposal is that, by re-ordering in this manner the relationships between material and corporality, the particular vision of the punk aesthetic that Barney

has proposed, and which he himself admits is very inspired by his own experience, is understood as a "material of masculinity" at the same time that he postulates this style, and its variants, as the fitting mode of representing that condition at present.

The arts of transition

We have been pointing out the characteristics of this reconsidered virility during this entire essay, but it is worth reordering them under this new light. Barney's definition of the masculine adheres to the broad line of analysis that describes masculinity under the sign of the paradox. Paradox between inherited attributions and those acquired, or to put it in the words of Daniel H. Bell, between the referential world from which the man originates and the culture he has joined in his adult life. Seen from this perspective, few "personal styles" could represent this dilemma as well as punk does, whose emotional code is articulated around adolescent fury understood as the hyper-consciousness of these paradoxes and as the visceral negation towards realizing the transition from one world to another in a civilized manner. And few scenes could be as illustrative of these tensions as the one played out on the second floor of the Guggenheim, which brings together in a spontaneous but ritual celebration, profane but mystical, a group masculinity that, nevertheless, is individualized, circulating around him but not taking him as a model, with an austere and a hedonist dimension, confrontational yet pacifying. In this sense, the transfer of the bands from the dives to the museum, from CBGB to the Guggenheim, should be understood not as a procedure of cultural valuation, but as a relocation from a space of hyper-virile —and in many cases, exclusive— sociability to an area inclusive in terms of gender, or at least especially attentive in recent times to the dynamics of inclusion and exclusion.

DESTROY

TERRORISMO
PANIC

KILLING JOKE

DEAD KENNEDYS

MATAR HIPPIES
EN LAS CIES

VALERIE SOLANAS

MABEL PALACÍN

s n i p e r









DOUGLAS GORDON



TONY COKES

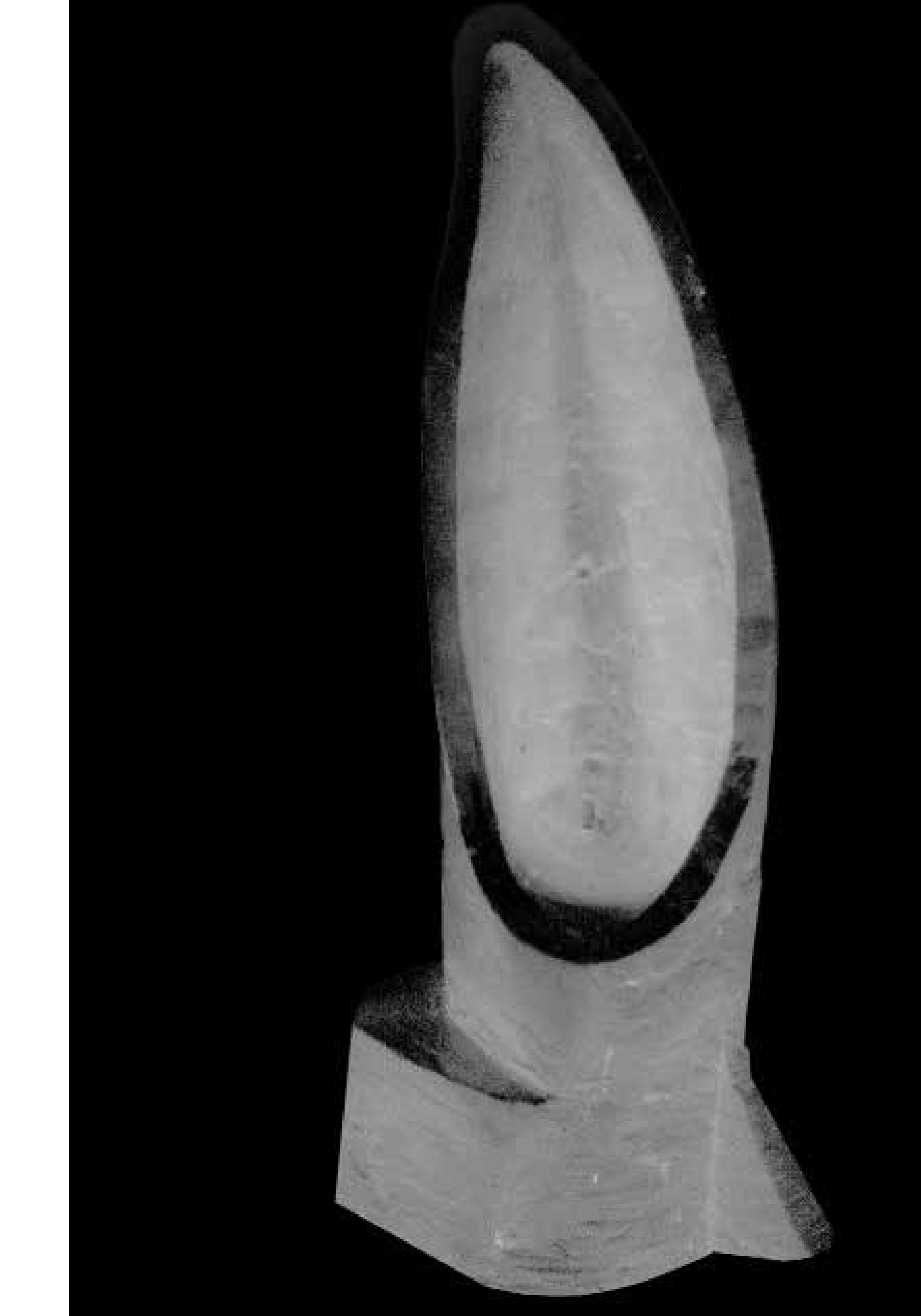
JOHAN GRIMONPREZ





CHRISTOPH DRAEGER






A MALE ARTIST IS
A CONTRADICTION
IN TERMS
A MALE ARTIST IS

MABEL PALACÍN
Sniper (de la serie Snapshots), 1988
Fotografía

En *Sniper* cada una de las balas del cargador de una pistola ha sido sustituida por una explosión, en una referencia que enlaza violencia, terrorismo, terror y miedo (algunos de los elementos que enmarcan la aparición del punk).

DOUGLAS GORDON
Self-portrait of you+me, 2006
Fotografía

Una de las acciones características del punk tiene que ver con la destrucción de elementos icónicos de la sociedad. En la serie *Self-portrait of you+me,* Douglas Gordon quema los ojos y la boca de fotografías de actores de cine.

TONY COKES
Black celebration, 1988
Vídeo

Siguiendo la estela de *La sociedad del espectáculo,* de Guy Debord, los vídeos de Tony Cokes son una crítica a los medios de masas. Con una estrategia común al trabajo en música de bandas como Sonic Youth, somete a las imágenes a distorsiones para explorar sus implicaciones ideológicas. Black September además hace referencia a una de las bandas terroristas icónicas en el imaginario del terror de los años setenta.

JOHAN GRIMONPREZ
Dial H-I-S-T-O-R-Y, 1997
Vídeo

Johan Grimonprez documenta la historia de los atentados sobre aviones, mezclando elementos de ficción con acciones terroristas como las de Septiembre Negro.

T. R. UTHCO AND ANT FARM:
DOUG HALL, CHIP LORD,
DOUG MICHELS, JODY PROCTER
The eternal frame, 1975
Vídeo

En 1972, Chip Lord fundó con Doug Michels Ant Farm, un colectivo con la intención de bombardear satíricamente los iconos de la sociedad estadounidense. En 1975 llevaron a cabo dos proyectos: como celebración del 4 de julio de ese año, en *Media Burn* Chip Lord se lanzó con un Cadillac con forma de cohete contra una montaña de televisores. Y en *The eternal frame* reprodujeron el asesinato en Dallas de John Fitzgerald Kennedy pocos meses después de hacerse pública la película de Zapruder, confiscada por el FBI y en la que se observa claramente el discurrir del hecho. Los miembros de T.R. Uthco and Ant Farm aparecen disfrazados del propio presidente y su mujer, tiroteados primero y visitando después el Museo JFK Memorial. La película incluye su propio *making-of*. T. R. Uthco and Ant Farm reflejan la preocupación por los medios de masas y su cuestionamiento, que están presentes en la actitud de muchos grupos punk: desde Television, hasta Dead Kennedys, pasando por Psychic TV.

CHRISTOPH DRAEGER
Black september, 2002
Fotografías

Christoph Draeger recurre a la estética del desastre y reconstruye las habitaciones de las víctimas de los atentados del Septiembre Negro en las Olimpiadas de Múnich de 1972: una de las acciones terroristas que marcan la sociedad de los años setenta.

DETEXT
Ikea or die. A map of Guatemala made with 9 mm casings, 2013
Casquillos de 9 mm

Si los años setenta configuraron un contexto de violencia que generó el sentimiento de alienación, fracaso y falta de futuro que marcó la irrupción del punk, la escultura de DETEXT refleja el contexto de violencia actual. Es la recopilación de casquillos de bala usados en la Ciudad de Guatemala. El título replica la proclama “Patria o muerte” del Che Guevara (una de las referencias de The Clash) en una versión globalizada y en una estrategia de cambio de significado que sigue el principio del *détournement* situacionista.

CHRISTOPH DRAEGER
Feel lucky punk??!, 1997-2000
Instalación

Christoph Draeger retoma una de las primeras ocasiones en las que la palabra «punk» aparece en el cine: *Feel lucky punk??!* es lo que Clint Eastwood dice a un atracador interpretando a Harry el Sucio en la primera película de la saga. El vídeo no solo recupera la expresión, sino que reproduce algunas escenas míticas de películas de finales de los setenta interpretadas de manera casera, actualizando una de las premisas punk: el *do it yourself*.

MARIO ESPLIEGO
Su nombre Ortan, 2015
Escultura y publicación

Su nombre Ortan (una referencia explícita a la canción de Eskorbuto “Los demenciales chicos acelerados”) incluye un fanzine y una escultura. El fanzine, titulado *Herramientas para la destrucción*, narra diversos ataques contra obras de arte realizados por personas tildadas de locas y hace hincapié en los motivos que les llevaron a la agresión. La escultura de una oreja de burro es una cita explícita a cómo se representaba a los iconoclastas en la pintura holandesa del siglo XVII. Mario Espliego, por un lado, recoge la tendencia iconoclasta y destructiva del punk, rastreando históricamente algunos antecedentes; y, por otro, recupera la oreja de burro como un acto de arrogancia propio del punk, asumir el insulto como forma de oposición.

CHIARA FUMAI
Chiara Fumai reads Valerie Solanas, 2012-2013
Instalación

Valerie Solanas, que disparó contra Andy Warhol en 1968, aparecía entre los amores en una célebre camiseta diseñada por Vivienne Westwood en la que dividía amores y odios. Valerie Solanas es también la autora del primer manifiesto feminista violento, SCUM, que proponía la eliminación de los hombres. Y Valerie Solanas tuvo relación con el grupo anarquista Up Against The Wall Motherfuckers. Chiara Fumai recupera irónicamente a Valerie Solanas y su manifiesto en una serie de lecturas performáticas que ha documentado en vídeo.

MABEL PALACÍN
***Sniper (from the series Snapshots)*, 1988**
Photograph

In *Sniper* each one of the bullets of a pistol's magazine has been replaced by an explosion, in a reference that links violence, terrorism, terror, and fear (some of the elements that framed the emergence of punk).

DOUGLAS GORDON
***Self-Portrait of You+Me*, 2006**
Photograph

One of the characteristic actions of punk is the destruction of iconic elements of society. In the series *Self-portrait of you+me*, Douglas Gordon burns the eyes and mouths of photographs of film actors.

TONY COKES
***Black Celebration*, 1988**
Video

Following the trail of Guy Debord's book *Society of Spectacle*, the videos by Tony Cokes represent a critique of mass media. Employing a strategy similar to the musical one of bands such as Sonic Youth, he subjects the images to distortion, in order to explore their ideological implications. Black September, moreover, is a reference to one of the most infamous terrorist groups within the imagination of terror in the 1970s.

JOHAN GRIMONPREZ
***Dial H-I-S-T-O-R-Y*, 1997**
Video

Johan Grimonprez documents the history of the attacks on airplanes, mixing elements of fiction with terrorist acts such as Black September.

T. R. UTHCO AND ANT FARM: DOUG HALL, CHIP LORD, DOUG MICHELS, JODY PROCTER
***The Eternal Frame*, 1975**
Video

In 1972, Chip Lord founded, together with Doug Michels, Ant Farm, a collective with the intention of satirically bombing the icons of US-American society. In 1975 they realized two projects: to celebrate the 4th of July of that year, Chip Lord drove a Cadillac in the form of a rocket into a mountain of televisions in "Media Burn". In "The Eternal Frame" they reenacted the assassination in Dallas of John F. Kennedy a few months after the film by Zapruder was made public, confiscated by the FBI and in which the incident is clearly depicted. The members of T.R. Uthco and Ant Farm appear disguised as the president and his wife, first shot at and then visiting the JFK Memorial Museum. The film includes its own making of. T.R. Uthco and Ant Farm reflect the unease and the distrust of the mass media so prevalent in the attitude of many punk groups: from Television, to the Dead Kennedys and Psychic TV.

CHRISTOPH DRAEGER
***Black September*, 2002**
Photographs

Christoph Draeger utilizes the aesthetics of disaster and reconstructs the rooms of the victims of the assault by Black September during the Munich Olympics of 1972: one of the terrorist actions that marked society of the 1970s.

DETEXT
***Ikea or Die. A Map of Guatemala Made with 9 mm Casings*, 2013**
9 mm cartridge shells

If the 1970s configured a context of violence that created a sense of alienation, failure, and lack of future, which marked the birth of punk, the sculpture by DETEXT reflects the context of today's violence. It is made of cartridge shells used in Guatemala City. The title recalls the slogan "Fatherland or death" used by Che Guevara (one of the icons of The Clash) in a globalized version and in a strategy of a change of meaning that follows the Situationist principle of *détournement*.

CHRISTOPH DRAEGER
***Feel Lucky Punk??!*, 1997-2000**
Installation

Christoph Draeger takes up one of the first occasions in which the word "punk" appeared in film: "Feel Lucky Punk??!" is what Clint Eastwood says to an attacker in the first film of the Dirty Harry series. The video not only recovers the phrase, but also some of the mythical scenes from films from the end of the 1970s, reenacted in a homemade production and updating one of punk's premises: do-it-yourself.

MARIO ESPLIEGO
***Su nombre Ortan*, 2015**
Sculpture and publication

Su nombre Ortan (an explicit reference to the song by Eskorbuto "Los demenciales chicos acelerados") includes a fanzine and sculpture. The fanzine titled "Herramientas para la destrucción" (Tools for Destruction) narrates various attacks on art works carried out by persons labeled as insane and emphasizes the motives that led them to perform this aggression. The sculpture of an ass's ear is a direct quotation of how iconoclasts were depicted in Dutch painting of the seventeenth century. Mario Espliego, on the one hand, resorts to the iconoclastic and destructive tendencies of punk, historically exploring various precedents; and with the ass's ear he engages in an act of arrogance characteristic of punk, of appropriating the insult as form of opposition.

CHIARA FUMAI
***Chiara Fumai Reads Valerie Solanas*, 2012-2013**
Installation

Valerie Solanas, who shot Andy Warhol in 1968, was listed among the "loves" in a famous t-shirt designed by Vivienne Westwood, in which she divided "loves" and "hates". Valerie Solanas was the author of the first violent feminist manifesto, SCUM, which proposed the elimination of men. She was also linked with the anarchist group "Up Against The Wall Motherfuckers". Chiara Fumai ironically recuperates the figure of Valerie Solanas and her manifesto in a series of performative readings that she has documented on video.

NO SÉ A DÓNDE VOY, PERO PROMETO QUE NO SERÁ ABURRIDO: LA ESPECIFICIDAD POLÍTICA DEL PUNK

IVÁN LÓPEZ MUNUERA

«En directo desde Nueva York, ¡esto es *Saturday Night Live*!» así comenzó, como cada emisión, el programa *Saturday Night Live* (o *SNL*)[1] del sábado 13 de octubre de 1979. De una hora de duración, *SNL* asaltaba los televisores cada semana con sus actuaciones cómicas e intermedios musicales en directo. Desde su estreno en 1975 había causado sensación, pero aquella noche de octubre alcanzó su mayor índice de audiencias, un récord que se ha mantenido imbatible hasta la actualidad: 16 de cada 47 televisores sintonizaron la NBC para ver en directo a Steve Martin, el presentador invitado, y, muy especialmente, a la banda que estaba en boca de todo el mundo, Blondie. Había expectativas. Martin había salido del elenco de actores de *SNL* para protagonizar su primera película, *The jerk*[2], que se convirtió en la comedia del año, pero el éxito de Blondie eclipsaba cualquier analogía. Acababan de sacar *Parallel lines* (1978)[3], un álbum cuyos temas, uno a uno, escalaban las listas de los más escuchados, más vendidos, más reproducidos: «Picture this», «I'm gonna love you too», «Hanging on the telephone», «Sunday girl» o «One way or another» eran emitidos, una y otra vez, a través de diferentes canales (de emisoras de radio a discotecas). *Hits* que dieron paso al estratosférico «Heart of glass», número uno planetario desde su salida como *single* en enero de 1979. Fue su mayor momento de gloria. Y, como en toda gloria, la polémica, el malestar y el ataque estuvieron servidos.

1. *Saturday Night Live* —o como es habitualmente referido: *SNL*— fue creado por Lorne Michaels y Dick Ebersol el 11 de octubre de 1975 como un programa nocturno de variedades, que replicaba los espectáculos teatrales de Broadway en Nueva York, donde *sketches* cómicos y parodias de actualidad eran acompañados de música en directo. De una hora de duración y una programación semanal, se emite en directo desde el estudio 8H de la NBC en el 30 del Rockefeller Center, cerca de los teatros de variedades. A pesar de lo mítico de la localización, esta varió a finales de los setenta, desplazándose a Brooklyn hasta el año 2005, en que volvió a la ubicación original. La información sobre el programa ha sido extraída de: James Adrew Miller y Tom Shales (2014), *Live from New York: the complete, uncensored history of Saturday Night Live*, Nueva York: Little, Brown and Company.

2. Dirigida por Carl Reiner.

3. Era su tercer álbum de estudio. Producido por Mike Chapman para Chrysalys Records, fue publicado en septiembre de 1978, pero no sería hasta el año siguiente cuando se convirtió en un éxito.

Sinuoso, sexy y pegadizo, «Heart of glass» contenía unas bases realizadas por el novedoso CompuRhythm Roland CR-79[4], alternando ritmos *funkies* con un tempo lento y agitado al mismo tiempo. Una especie de *reggae* explosivo, urbano y lleno de sarcasmo, rápidamente identificado como música disco. Para Debbie Harry, la voz y la imagen de Blondie, el *hit* era exactamente eso: «la canción disco del álbum»[5]. Un acercamiento irónico, un guiño al sonido que retumbaba en todas las fiestas, clubes, emisoras, anuncios y bandas sonoras cotidianas del mundo. Para muchos era, sin embargo, una traición. Una puñalada al sonido sucio y enérgico que les había hecho famosos desde mediados de los setenta, aquel que habían tocado en lugares como el Max's Kansas City o el CBGB, templos del punk[6]. Un estilo que recibía diferentes apelativos, ninguno suficientemente eficaz para explicar el contexto en el que ese estilo había tomado importancia. Tal vez porque desafiaba ciertas clasificaciones y cánones hasta entonces utilizados para hablar de música: *New wave*, *No wave*, pero, antes que nada, punk.

Blondie, hasta aquel momento, había aparecido en todos los recuentos del punk —también en los que se hicieron de manera retrospectiva—[7], pero desde la salida de *Parallel lines* y en particular desde la difusión de «Heart of glass», se empezó a

4. Esta máquina de ritmos fue la primera en usar un microprocesador que permitía utilizar diferentes patrones rítmicos con pulsar solo un botón: *rock*, disco, *swing*, tango, etc.

5. Dave Simpson (2013), «How we made *Heart of glass*», *The Guardian*, 29 de abril.

6. Así fueron relatados por sus habitantes. En Clinton Heylin (2005), *From the Velvets to the Voidoids*, Eastbrune: Gardners Books.

7. Como punks han sido designados en publicaciones sobre el tema, como el seminal *Por favor, mátame. La historia oral del punk*, de Legs McNeil y Gillian McCain (Libros Crudos, 2010) o en las crónicas de Simon Reynolds, en especial, en las notas sobre la escena anterior al advenimiento del postpunk en *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo* (Caja Negra, 2013). Más recientemente, la exposición y publicación realizada en Londres sobre el trabajo de Chris Stein: *Chris Stein: Me, Blondie, and the advent of punk*, que tuvo lugar en Somerset House (del 5 de noviembre de 2014 al 8 de febrero de 2015). Es curioso, en cualquier caso, que si bien Greil Marcus los catalogó de este modo en sus críticas del momento y los incluyó como punk en su recopilación de artículos *In the fascist bathroom. Punk in pop music (1977-1992)*, (Harvard University Press, 1999) no hizo mención de ellos en *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX* (Anagrama, 1993).

cuestionar esta designación. James Sliman, publicista y *roadie* de la banda Dead Boys, verbalizó lo que buena parte de su contexto pensaba: «Blondie comprometió su integridad artística para hacer una música más comercial»[8]. Y continuaba diciendo «Debbie estaba muy nerviosa. No sabía cómo enfrentarse a todo aquello. La gente se le echaba encima, le decían que iba a ser la próxima Farrah Fawcett, y ella decía que no quería ser Farrah Fawcett. Lo único que quería era cantar. Salía en la portada de todas las revistas europeas, americanas, japonesas y australianas. No entendía nada, no sabía cómo enfrentarse a todo aquello»[9]. En las palabras de Sliman podían detectarse todos aquellos clichés que se aplicaban a las mujeres en la música[10]: no saber enfrentarse al éxito; estar perdida; dominada por cierto tipo de «histeria»[11] («nerviosa», decía Sliman); ser juzgada por su aspecto (a través de las portadas de las revistas o los pósteres)[12]; o ser una especie de nueva Billie Holiday o Janis Joplin, incapaz de comprender su posición o gestionar su carrera. Entre todos estos estereotipos, había uno que provocaba en Sliman y en su contexto el máximo malestar: habían comprometido su «integridad artística».

Nada de todo lo dicho por Sliman era correcto y, sin embargo, una

8. En Legs McNeil y Gillian McCain (2010), *Por favor, mátame. La historia oral del punk*, Libros Crudos.

9. *Ídem.*

10. En este sentido, son reveladores los textos de Lucy O'Brien como *She Bop: the definitive history of women in rock, pop and soul* (Penguin, 1995), donde explica en detalle el lugar subalterno de la mujer en la industria musical, siempre reducida a los mayores de los estereotipos: la niña, la incapaz, la prostituta.

11. Como decía Ellen Willis, de Billie Holiday a Janis Joplin era normal acusar a una mujer en el mundo de la música de algún problema mental, no del todo claro, que no le permitía ver con claridad su trayectoria ni manejar su carrera [en Ellen Willis (2011), *Out of the Vinyl Deeps*, Minnesota: Minnesota Press]. Acusarlas de histéricas o nerviosas no era algo tan raro, ya se venía haciendo desde el siglo XIX, una invención dominadora, como diría Didi-Huberman: «la histeria fue, a lo largo de toda su historia, un dolor que se vio forzado a ser inventado como espectáculo y como imagen» [en Georges Didi-Huberman (2007), *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (Tania Arias y Rafael Jackson trads.), Madrid: Cátedra. Col. Ensayos Arte Cátedra].

12. El paralelismo con la actriz Farrah Fawcett no era inocente. Después de haber participado en un par de temporadas de *Los Ángeles de Charlie*, la carrera televisiva y cinematográfica

certeza sobrevolaba su acusación. Respecto al sonido, tanto Harry como el resto de componentes de la banda, querían que el *single* sonara disco. No era una concesión «comercial». Después de todo, Harry y Chris Stein habían escrito y grabado «Heart of glass» en una demo a mediados de los setenta, titulada «Once I loved», el primer verso de la canción. No sería hasta finales de esa década cuando dieron con el sonido que acompañaría la letra. Obsesionados con Giorgio Moroder, la música disco les parecía revolucionaria. Tanto, que ya en 1978 tocaron en el CBGB una versión del «I feel love» de Donna Summer[13]. Harry declaraba que todo lo que rodeaba lo disco no era en absoluto diferente al punk. Aunque se las veía como antagónicas, la música disco y el punk no eran tan diferentes. Porque la música disco, como el punk, desafiaba los cánones aplicados hasta entonces a la música al incluir sujetos dejados al margen de los recuentos oficiales (negros, mujeres, latinos, comunidad LGBT); porque era urbana e irónica, contaminada de mil sonidos no siempre aceptados; porque la diferencia entre los músicos y la audiencia era frágil o casi inexistente (el camino entre el *disc jokey* y los que bailaban en la pista era borroso); porque se desarrollaba en lugares no siempre aceptados como constituyentes del orden social o carentes de prestigio (clubes, discotecas); porque la actitud *do it yourself* sustituía al virtuosismo en el conocimiento musical (bastaba una caja de ritmos para realizar un sonido determinado). Les parecía que portaba muchas de las cosas que definían al punk. Pero también parecía que para el resto de las personas implicadas en lo punk esto no estaba tan claro o no era suficiente. Lo disco

de Fawcett fue más bien errática. Pero su imagen, con su famoso peinado y un bañador rojo, la convirtieron en el póster más vendido de la historia. Su carrera era su imagen.

13. Fue en el Blitz Benefit, el 7 de mayo de 1978. En Debbie Harry, Chris Stein y Victor Bockris (1982), *Making tracks: The rise of Blondie*, Horizon Books.

les parecía indignante[14]. Y, aunque no fuese esa la intención, las críticas de Sliman y del contexto al que pertenecía sirvieron para detectar las tensiones que «Heart of glass» movilizaba; y para confirmar que uno de los efectos que el punk desencadenaba era el de activar una arena de debate y ocupar su centro. Daba igual que Blondie fuese o no punk. Lo importante era que el punk y lo punk eran punto de paso obligado de la discusión. Clarificar qué era lo punk trascendía los debates musicales para llegar a otros aspectos que, como podía interpretarse a través de las palabras de Sliman (la integridad, la comparación con Farrah Fawcett, las portadas de revista), señalaban un componente fundamental, aquel que provocaba indignación: lo estético en el punk.

Es sorprendente cómo esta indignación y este malestar estaban basados en la creencia de que «integridad» y «punk» debían ir de la mano. Después de todo, desde el surgimiento del punk, la palabra integridad y el concepto de lo punk parecían ser antónimos. En el contexto de la crítica musical, la integridad se entendía en ese momento como un compromiso con la pureza estética[15], invocaba nociones de esencialidad, de vinculación con una ideología clara y definida[16], con una genealogía que permitiese rastrear sus orígenes, inscribir un trabajo en una historia precisa. El punk o lo punk apelaban a lo contrario. Una mezcla extraña, que repudiaba todo lo acontecido hasta entonces (al

14. No hay más que repasar la cantidad de canciones antidisco que surgieron de grupos punks en aquel momento: «Stamp out disco», de Razar; «Death to disco», de Vectors y mismo título para otra canción de los Psychotic Frogs; «Disco queen» (profundamente homofóbica, por otro lado), de The Rotters; «Disco zombies», de los Disco Zombies; «Disco sucks», de D.O.A.; «Fucking disco», de Rattus, etc.

15. Como señalaba Gillian G. Gaar, la integridad artística era uno de los conceptos más repetidos y valorados en la crítica musical hasta los años setenta. El punk vino a derribar esta apreciación. En Gillian G. Gaar (1993), *She's a rebel: the history of women in rock & roll*, Londres: Blandford.

16. Nociones que, por otra parte, provenían de la estética kantiana (*La metafísica de las costumbres*, Tecnos, 2005) y que serían desarrolladas en el campo del arte y la música (siendo vistas como deseables) por Adorno y buena parte de la Escuela de Frankfurt [Th. W. Adorno (2004), *Teoría Estética*, Madrid: Akal].

menos en lo musical), contaminada, hibridada, pegajosa y sucia[17]. El punk, como era repetido hasta la saciedad desde su aparición y hasta la actualidad, no era algo íntegro, no era algo que pudiese ser determinado tan fácilmente (y ahí radicaba su atractivo). No era tampoco una actitud, sino un debate continuo, una guerra que desestabilizaba los discursos asentados y derribaba las ideas de consenso, aceptando el malestar y el enfrentamiento como un posicionamiento. Una idea que no se daba solo en los músicos y en sus canciones, sino en la trayectoria que iba desde el escenario hasta la audiencia, que aceptaba la contradicción como un elemento constitutivo. No era tanto una ideología única, programática, sino un protocolo, un método de enfrentarse a cada cuestión diaria que derrumbaba y cuestionaba lo que hasta entonces se entendía como adecuado, como aceptable[18].

Para ello, el *shock*, lo inesperado y lo siniestro[19] eran piezas fundamentales. Una batalla contra el aburrimiento, tal y como indicaba Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, uno de los textos que se verían con posterioridad como canalizadores de lo punk: «El aburrimiento es siempre contrarrevolucionario»[20]. Una acción de guerrilla con su propia trayectoria (en el arte, más que en la música), procedente del *épater le bourgeois* baudelairiano[21], retomado por los dadás[22] y ampliado por la Internacional Situacionista a través del *détournement*[23]. En este marco, la actuación de Blondie había sido su momento más punk: si todo el mundo esperaba volver a verles tocar en el CBGB con un sonido sucio, ellos decidieron presentarse en *SNL* y grabar un *single disco*.El malestar que había producido esta actuación en su contexto hizo emerger una de las cuestiones fundamentales del punk, un elemento que se rastreaba en algunos de los precedentes ya citados (los poetas decadentistas del XIX, dadá, la Internacional Situacionista) y que iba siendo verbalizado declaración tras declaración, historia tras historia. Algo que parecía irrumpir y ser ahogado a un mismo tiempo: la estética del punk. Desde su mismo surgimiento, multitud de voces clamaron contra la estética y la estetización[24], siendo vistos ambos conceptos como sinónimos. Decían que el punk era una actitud, una línea de pensamiento que, al ser convertida en imagen mediante chapas o imperdibles, pósteres o *flyers*, dejaba de ser punk. Esto era en parte cierto (el punk era un protocolo, no un producto)[25], pero los formatos en que podía desarrollarse cuestionaban esta aseveración. Si el punk había derribado las fronteras que separaban al espectador de lo que estaba ocurriendo en el escenario, también lo había hecho con las maneras de enfrentarse al discurso. Porque en el trayecto que había desde ese escenario hasta los asistentes a los conciertos, se daban una serie de

17. Greil Marcus (1993), *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX* (ob. cit.).

18. Una de las revoluciones del punk, una de tantas, era precisamente la aseveración de que no era necesario que los músicos de estos grupos supieran tocar sus instrumentos, carecían de conocimientos musicales (en algunos casos más que en otros). Esto ya era en sí revolucionario. Su valía, su importancia, radicaba en su actitud y en hacer de este desconocimiento un método eficaz para dar cabida a otras urgencias.

19. En el sentido freudiano, es decir, cuando lo familiar se vuelve extraño. En Sigmund Freud (2001), «Lo siniestro (1919)», en *Obras completas*, tomo VII (1916-1924). Traducción directa del alemán: Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid: Biblioteca Nueva.

20. Guy Debord (2005), *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos.

21. Desarrollado también por otros muchos en aquel contexto, como Arthur Rimbaud o Huysmans, por supuesto.

22. Como explicó con detenimiento Richard Huelsenbeck sobre las sesiones del Cabaret Voltaire [Richard Huelsenbeck (1920), *Dada Almanach*, Berlín: Erich Reiss Verlag).

23. El concepto de *détournement* o desvío ha tenido siempre un valor de carácter provisional e instrumental, inicialmente definido como «la integración de las producciones actuales o pasadas de las artes en una construcción superior del ambiente». Según los situacionistas, el desvío presenta dos aspectos fundamentales: por un lado, la pérdida de importancia del sentido original de cada elemento singular y autónomo y, por el otro, la organización de un conjunto de significaciones diferente, que viene a conferir a cada elemento un alcance nuevo. Avanzado en el primer número de 1958 de la *Internacional Situacionista*.

24. Que el punk era una estética y que esto no era algo positivo dan buena cuenta los autores y declaraciones contenidos en Jon Savage, William Gibson, Gee Vaucher y Linder Sterling (2012), *Punk: an aesthetic*, Rizzoli.

25. Algo que podía ser visible en la exposición que el Metropolitan dedicó a la moda punk en 2013: *Punk: chaos to couture*. Algo parecía faltar, algo de toda aquella actitud y contradicción. El punk no eran solo elementos físicos, neutralizados en vitrinas, sino activados a través de un contexto social más amplio: las audiencias, los medios de comunicación asociados, los espacios donde se producía.

reprogramaciones que permitían al público adoptar lo punk de distintas formas: convencionales en el campo de la música, como corear las canciones o repetir las proclamas de los grupos favoritos; o mediante métodos novedosos en su autoconsciencia, como el diseño gráfico de los *fanzines*, la actitud *do it yourself* en la realización de *flyers* o camisetas, en los maquillajes y en los peinados.

Desde luego, eran métodos que ya habían sido explorados con anterioridad en la cultura fan. Pero lo novedoso era el debate que se estaba dando en la utilización de estas imágenes, de estas estéticas. Se contemplaba su banalización, pero también su poder abrasivo. En la interacción entre los músicos y la audiencia, las estéticas jugaban un rol fundamental, eran elementos visibles que permitían una distinción frente a los demás, eran la puerta de entrada para atestiguar que lo que sucedía en los conciertos tenía una serie de ramificaciones amplias que iban más allá, para derramarse y generar inestabilidad y disidencia en las calles, las casas y los televisores.

Al repasar las declaraciones de testigos del momento, reportajes periodísticos del fenómeno o análisis retrospectivos de lo punk[26], puede comprobarse cómo todos estaban de acuerdo en que la visión de los dientes podridos de Johnny Rotten, los pintalabios de los New York Dolls o el imperdible en la cara de la reina de Inglaterra en la portada de un disco de los Sex Pistols habían servido para canalizar la idea de lo «punk»[27]. Replicar esas estéticas permitía a la audiencia generar un contexto más amplio, donde los elementos e ideologías que allí se discutían podían ser propagados, recombinados, ampliados y evaluados. El punk visibilizaba a través de su estética otras políticas al poner en escena otros sujetos alejados de la hiperrepresentatividad mediática (frente a la familia real inglesa, ver en televisión a los Sex Pistols creaba un canal de contrahegemonía en la localización social del poder mediático); daba voz a otros discursos y maneras de representar el cuerpo (la imagen de Siouxsie en The Banshees permitía cuestionar el orden patriarcal); contenía cuestionamientos de biopolítica y bioética (al desafiar desde el propio cuerpo —drogas, *piercings*, peinados, tatuajes— las legislaciones vigentes); cuestionaba los lugares comunes sobre lo doméstico (alejando la visión del espacio íntimo y tranquilo para ser sustituida por un lugar múltiple, en muchas ocasiones público, escrutado y violento, como los clubes o los conciertos); proponía cambios de paradigma o desestabilizaba y hacía patente la imposibilidad de generar taxonomías (al proponer de manera continua, casi maniaca, nuevos estilos conectados/desconectados entre sí a través de formalismos y acuerdos sociales diversos: punk, *No wave*, *New wave*); desarrollaba nuevos medios de comunicación (muchos de ellos tomados del mundo político revolucionario, como el *samizdat* —copia y distribución clandestina de panfletos revolucionarios, en este caso fanzines, por ejemplo— o el *agitpop* —música de agitación que toma su nombre de la propaganda de agitación política, *agitprop*—; y, en muchos casos, contribuía a componer un contexto político agonista que no antagonista[28] (un lugar de confrontaciones, de acercamientos contrapuestos y no pacificados, en debate, donde es tan importante el consenso como el disenso, conflictos que tienen lugar en las discusiones sobre atuendos, canciones o designaciones de lo punk)[29].

La movilización política de un público televisivo suponía un riesgo, puesto que su efecto era imprevisible, pero era también una oportunidad para demoler, de una vez por todas, las barreras que

26. Prácticamente todos los libros, declaraciones y estudios citados en este artículo.

27. Así, por ejemplo, en las declaraciones de testigos del momento contenidas en Vagina Dentata Organ. *The London Punk Tapes*, Centro de Arte de Santa Mónica, Barcelona, 2010.

28. Chantal Mouffe (2007), *En torno a lo político*, México DF: Fondo de Cultura Económica.

29. Muchas de estas ideas sobre las políticas de la música fueron desarrolladas en Iván López Munuera (2012), *Pop politics: activismos a 33 revoluciones*, Madrid: CA2M.

separaban al creador de la audiencia, de eliminar las distinciones sobre qué era un hecho creativo y quién podía desarrollarlo, de qué modo, mediante qué formatos. No era ni siquiera necesario cantar o formar un grupo para ser punk, para formar parte de esa revolución[30]. Bastaba con estar ahí. Solo hacía falta un paso más para descubrir cómo estas ideas sobre estética habían sido ya ensayadas en el contexto del arte[31] y cómo esta disciplina estaba tomando como referencia el punk. Por supuesto, continuaron las voces críticas que empezaron a atacar estas actitudes a través de un concepto que parecía tan peyorativo como el de la estetización: la artistización del movimiento[32]. En una ceremonia de *outing* obligado, los críticos contra estas prácticas desvelaban el nudo que se estaba produciendo, las relaciones entre unos y otros. Trataban de simplificar el movimiento punk imaginando una esencia pura, cuando su realidad era otra, confusa y ramificada. Como apunta Jacques Rancière: «Estética es la palabra que expresa el nudo singular, incómodo de pensar, que se ha formado hace dos siglos entre las sublimidades del arte y el ruido de una bomba de agua, entre una veladura de cuerdas y la promesa de una nueva humanidad. El malestar y el resentimiento que hoy suscita siguen girando en torno a estas dos relaciones: escándalo de un arte que acoge en sus formas y en sus lugares el no importa qué de los objetos de uso y de las imágenes de la vida profana; promesas exorbitantes y mentirosas de una revolución

30. De hecho, en los recortes de prensa se puede comprobar cómo todos estaban de acuerdo en una cosa: los músicos punk «no sabían» cantar. O, a lo mejor, lo hacían de otro modo, desafiando el canon de qué era cantar, como señalaba Kim Gordon en Iván López Munuera (2012) (ob. cit.).

31. La tesis fundamental de *Rastros de carmín* (ob. cit.), de Greil Marcus, que instituye un recorrido que va de dadá a la Internacional Situacionista para finalizar en el punk como movimientos relacionados.

32. Así lo contaba, por ejemplo, Patti Smith en sus memorias. Cómo grupos como The Ex, ella misma, Television o los propios New York Dolls empezaron a ser designados como *art punk* de una manera peyorativa. Los críticos musicales decían aburrirse en sus conciertos, diciendo que sus actuaciones eran más propias de galerías y centros de arte que de espacios musicales. En Patti Smith (2010), *Éramos unos niños*, Lumen.

estética que quería transformar las formas del arte en formas de una vida nueva»[33].

La estética y el arte, pues, como un régimen de visibilidad e inteligibilidad y un modo de discurso interpretativo, ambos circunscritos a un contexto social y compartido que abarca diferentes agencias. Porque los bordes que parecían separar unos campos de otros dentro de la estética del punk (música, arte, moda, publicaciones), al menos en el Nueva York de Blondie y Sliman en ese momento (mediados de los setenta), eran más que borrosos. Como señalaba J. Hoberman, todo Nueva York era un escenario en aquel instante y todos sus habitantes eran parte de él[34]. Las grandes industrias que un día habían formado parte del paisaje de Manhattan se encontraban abandonadas. El paisaje era desolador. Nadie quería vivir en la ciudad, lo que provocó una caída en los alquileres y una oportunidad para que aquellos sujetos vinculados al contexto musical y artístico pudiesen habitar los grandes locales de SoHo, de Tribeca o el East Village con unas rentas mínimas. Así, comenzaron a crearse espacios donde lo punk pudo desarrollarse: el 80 de Wooster Street, donde Richard Foreman realizó sus primeras performances; el espacio de trabajo y exposición del 112 de Greene Street, donde Peter Schjeldahl hizo sus fiestas performativas; la casa de Jack Smith, rebautizada como el Plaster Foundation of Atlantis, en el 36 de Greene Street, que incubó buena parte de su cine y el de otros, como Ron Chumlum y los componentes del Cinema Grotesque; el *loft* de Robert Wilson en el 147 de Spring Street y sus montajes escénico-vitales. A ellos se sumaron los consabidos CBGB y Max's Kansas City, las diferentes Factorys de Warhol, donde todo el mundo podía ser una estrella y la multitud de casas, *lofts*, espacios, locales y habitaciones que formaron parte de un contexto en el que Blondie y otros muchos (de los Ramones a

33. Jacques Rancière (2012), *El malestar en la estética*, Madrid: Clave Intelectual, p. 25.

34. J. Hoberman (2013), «Like canyons and rivers: performance for its own sake», en *Rituals of rented island*, Nueva York: Whitney.

Television o, con posterioridad, Theoretical Girls o Sonic Youth) desarrollaron sus primeras actuaciones. Un espacio donde se mezclaron con las incipientes carreras de autores como Mike Kelley, Vito Acconci, Julia Heyward, Sylvia Palacios Whitman, John Zorn, Yvonne Rainer o los Kipper Kids. En los sucesivos eventos que iban teniendo lugar, unos agentes se solapaban con otros, todos ellos con una audiencia amplia, eliminando las designaciones utilizadas hasta entonces: actuación musical, artística, teatral, *spoken word*, performance... En ellos, los componentes estéticos (basados en lo provisional, en la reutilización, en la emergencia, en lo inacabado) funcionaban como puerta de entrada y como base del discurso, como elementos fundacionales y no accesorios.

En este paisaje, hubo un lugar de encuentro que rápidamente empezó a aglutinar y a centrifugar estas experiencias: el Mudd Club. Fundado en 1978 por el comisario de arte Diego Cortez y la mánager de grupos punk Anya Phillips, su ubicación en el 77 de White Street lo convirtió en un centro de reunión donde las performances daban paso a los conciertos, donde una galería comisariada por Keith Haring compartía pasillo con unos baños neutrales en cuestiones de género, donde las fiestas eran *happenings* y donde los límites entre unas prácticas y otras habían quedado en suspenso[35]. En su interior, una figura emergió, alguien cuya mascarada aglutinó buena parte de estas experiencias bajo una actitud, a todas luces, punk: Klaus Nomi.

35. Bernard Gendron (2002), *Between Montmartre and the Mudd Club: popular music and the Avant-Garde*, Chicago: University of Chicago Press.

Nomi había aterrizado en Nueva York en 1972 desde el Berlín occidental, donde había trabajado como acomodador en la ópera, alternando este trabajo con sus actuaciones en la discoteca Kleist. Su voz de contratenor le había hecho famoso en algunos circuitos no oficiales, pero eran sus presentaciones en escena las que le estaban dando reconocimiento.

Recogía temas del cabaré de la República de Weimar o arias de Wagner y las mezclaba en una especie de psicodrama con vivencias personales, relatadas en voz alta, y un vestuario que recordaba a los *ballets* de Oskar Schlemmer y a las fiestas temáticas de la Bauhaus. Unificaba en su persona una visión utópica de Alemania, en la que el nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial no habían tenido lugar. A lo largo de sus actuaciones esta impresión iba desapareciendo paulatinamente, al relatar en voz alta sus experiencias adolescentes en la Alemania dividida de posguerra, la persecución cotidiana a la que se veía sometido por mantener relaciones homosexuales, permitiendo ver el pasado nazi como un trauma naturalizado que reconocía el lado oscuro de esas visiones utópicas. No había posibilidad de una Alemania desproblematizada, las acciones cotidianas que narraba demostraban estar cargadas de política. Sus movimientos mecánicos, su maquillaje exagerado, sus canciones y sus vivencias se imbricaban para poner en escena un día a día donde la realidad y el deseo caminaban de la mano: un género alternativo que desafiaba las clasificaciones dialécticas hombre/mujer (alternando personajes, géneros, modulaciones de la voz), una visión de arte total deudora de la *gesamtkunstwerk* (contemplando la importancia no solo de la selección musical o el virtuosismo, sino el escenario, los figurines, la narrativa), un vestuario que parecía tener una confianza ciega en la industria y la tecnología más mecanizada (con trajes que parecían haber sido confeccionados en serie mediante un método fordista), todo bajo un prisma irónico y distanciado (al relatar con un sentido cómico sus historias de amor homosexual y sus experiencias personales, todas ellas siempre terribles, ya fuese por el desenlace sentimental adverso o por la ilegalidad de sus acciones en el marco jurídico del momento).

En Nueva York, en Manhattan, Nomi encontró ese gran escenario que relataba Hoberman para performar una

cotidianeidad en la que, su sola presencia, obligaba a cuestionar el *status quo*. Conoció a Joey Arias, un artista en la órbita de fluxus que trabajaba para Fiorucci, la casa de modas vinculada a la vanguardia artística y social del momento[36], y con él empezó a construir actuaciones portátiles que podían tener lugar en cualquier sitio. El Mudd Club fue, para ellos, su centro gravitacional. Convertidos en burbujas de lo inclasificable, actuaban en cada fiesta, se paseaban durante los *happenings* que allí tenían lugar, ante una audiencia que mezclaba a visitantes ocasionales con estrellas del momento como Lou Reed, Lydia Lunch o Kathy Acker. Una de aquellas noches, David Bowie apareció y cayó rendido ante su espectáculo. La editora de *Paper*, Kim Hastreiter, les presentó. Bowie les ofreció participar en la actuación que tenía programada para el 15 de diciembre de 1979: el intermedio musical de *SNL*. Además, les dio 500 dólares[37] para que crearan el vestuario y libertad para configurar el espectáculo[38]. La única condición era que no fuese aburrido[39].

Había pasado casi un mes desde la emisión del *SNL* con Blondie y el punk parecía haberse instalado en todos los hogares a través de la televisión. Un punk que mutaba y se cuestionaba a sí mismo en directo desde Nueva York. Con los primeros acordes de «The man who sold the world», Nomi y Arias, vestidos como constructivistas rusos (trajes rojos ajustados, faldas de Thierry Mugler) y un maquillaje entre kabuki y expresionista,

36. Para entender su implicación con la vanguardia estética del momento no hay más que repasar algunos puntos de su historia. En 1976 Fiorucci abrió su tienda en Nueva York, diseñada por Ettore Sottsass, Andrea Branzi y Marabelli Franco, exponentes de la arquitectura radical del momento. En su escaparate se hizo la presentación de la revista *Interview*, de Andy Warhol. Como empresa patrocinaron la inauguración de Studio 54 [Eve Babitz (1980), *Fiorucci: the book*, Milán: Harlin Quist).

37. Como señalaba Joey Arias, una fortuna en aquel momento. En Joey Arias (2013), «My Saturday Night (Live) with Bowie», *Out*, 22 de marzo.
38. Joey Arias (2013) (ob. cit.).

39. Tal y como relata Tony Visconti, el productor de varios de los discos de Bowie. Hubiera servido, en este contexto, la famosa frase de Bowie «*I don't know where I'm going from here, but I promise it won't be boring*» («No sé a dónde voy, pero prometo que no será aburrido»). En Tony Visconti (2007), *Tony Visconti: the autobiography. Bowie, Bolan and the Brooklyn Boy*, Harper Collins.

alzaron a Bowie (vestido con un *smoking* rígido que le impedía caminar, inspirado en el de Tristan Tzara)[40] y le desplazaron en volandas hasta el micrófono, ofreciéndolo al público. Los ritmos mecánicos y los coros afianzaron esa visión borrosa entre el arte y la música. La actuación devino en mítica, supuso un *shock*[41]. Como relataba Tony Visconti[42], su recepción fue controvertida incluso en sus aspectos más inmediatos: para algunos era una performance, para otros una actuación musical, algunos apuntaban que era brillante, otros una banalización de lo que sucedía en Nueva York en aquel momento, una tergiversación del punk y de lo que suponía. Y este debate, esta discusión, de nuevo, sobre qué era punk, qué era banal, qué era música o qué era arte, produjo un efecto de anunciación: una lucha contra el aburrimiento y contra lo establecido, que se contraponía a la idea de integridad.

Era punk porque desafiaba la idea de una política de identidad definida, para proponer una política que enfrentaba visiones contrapuestas, alternando los ejes de hegemonía. Se podían detectar sus antecedentes (cabaré de Weimar, dadá, Bauhaus), pero los conceptos asociados eran otros (frente a la confianza en la tecnología de los presupuestos de la Bauhaus, por ejemplo, la historia de los horrores de la Segunda Guerra Mundial que le siguieron). Frente a la clasificación de disciplinas (arte, música), la hibridación y la contaminación (¿psicodrama?, ¿*happening* televisivo?). Frente a las taxonomías identitarias (biohombres) las políticas de lo *cyborg* (¿eran máquinas?, ¿eran humanos?). Frente a la banalización de la estética, una concepción de la imagen como portadora de significados (todas las historias reunidas en sus trajes, en sus maquillajes). Esta anunciación, lejos de resultar concluyente

40. Que después vestiría el propio Nomi para la portada de su primer álbum titulado *Klaus Nomi* (1981).

41. Tal y como señalaba hace poco Suzy Menkes en el *New York Times*: «David Bowie brought to life, in all his guises», *The New York Times*, 18 de marzo 2013.

42. En la autobiografía citada.

—un punto y final en los debates— inauguraba una conversación: como demostraban las críticas y declaraciones posteriores, aquí se producía lo punk, porque se discutía qué era adecuado, qué era aceptado, en qué consistía todo aquello.

Y lo hacían a través de esa superficie tan molesta para una parte importante de la audiencia televisiva: mediante esa imagen, esa estética que, lejos de estar desactivada, resultaba abrasiva. Era, después de todo, 1979, el año en que se había publicado *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, de Pierre Bourdieu[43], un furibundo ataque contra la estética, a la que acusaba de disimular la realidad social posicionándola en una dialéctica de selección entre gustos, donde la necesidad no tenía cabida. Sin embargo, como la propia presencia de Klaus Nomi demostraba, se estaba desarrollando un campo político activista que no negaba lo social, sino que anunciaba otra arena de discusión donde poder desarrollar este activismo. Sus sujetos ya no eran necesariamente humanos (y mucho menos hombres, blancos, heterosexuales, occidentales), al elaborar una visión *cyborg* mediante sus trajes, al confundir el género mediante su vestuario, al mezclar el maquillaje kabuki con los peinados de películas expresionistas mudas. Las temporalidades hacían emerger historias inconclusas, desde las promesas mecánicas de la Bauhaus a la República de Weimar o las utopías futuristas. Los medios de comunicación ya no estaban divididos entre alta y baja cultura, al mezclar de manera compulsiva las tradiciones operísticas con el *underground* más desconocido y emitirse en abierto por la televisión a todo el país. Elementos que se recombinaban y habían encontrado un espacio de independencia y configuración en las tradiciones artísticas.

Nomi y Arias habían dado protagonismo a lo estético frente a otras cosas (con sus trajes, maquillajes, puestas en escena). Y habían sido punks por su movilización ideológica (la lucha contra lo aburrido, contra el orden establecido, contra lo adecuado). El punk no se había desactivado por haberse «estetizado» o «artistificado», había encontrado un espacio de desarrollo y un posicionamiento eficaz para performar políticas en lo cotidiano[44]: la designación de identidad, las historias oficiales (Segunda Guerra Mundial, orden jurídico de los afectos) y su inscripción en el día a día. Convirtieron la actuación en un desencadenante de lo político, en un posicionamiento. Había algo más que lo que se mostraba, algo que no pertenecía al ámbito de lo familiar pero que clamaba por ser cotidiano. Aquello que Paul Virilio resumía en «mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan solo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia»[45].

Un posicionamiento que refundaba de tal modo los conceptos que orientaban el día a día de la sociedad estadounidense del momento, que su conversión en historia resultaba problemática. Porque para poder relatar el suceso no podían utilizarse los mismos conceptos (arte, música, actuación, performance) o porque estos debían ser discutidos de nuevo para comprender sus debates, sus alcances, sus políticas. Por eso, los nombres de Nomi o Arias no suelen aparecer en las historias del punk o, si lo hacen, es a través de una mención, de una nota a pie de página

43. Madrid: Taurus, 1988.

44. Buena parte de estas ideas fueron exploradas en *Pop politics: activismos a 33 revoluciones*, que planteaba una reivindicación de las formas políticas específicas producidas en la música pop a través de las prácticas artísticas contemporáneas. Una manera de abordar la producción cultural actual desde un posicionamiento ideológico determinado por las prácticas de empoderamiento personal, los espacios compartidos, la visión emancipada del espectador, los medios de comunicación y la apropiación y reconexión de informaciones diversas. Iván López Munuera (2012) (ob. cit.).

45. Paul Virilio (1988), *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama, p. 40.

en la carrera de Bowie[46]. El fallecimiento de Klaus Nomi a causa de enfermedades relacionadas con el sida en 1983, a los 39 años de edad, terminó de complicar su historia. Uno de los testigos principales había muerto sin encontrar el modo de narrar su aportación, quedando atrapado en un contexto, el del punk neoyorkino de los setenta, que clamaba por ser contado de otra forma.

46. No hay más que repasar algunas de sus biografías para comprobarlo: Paul Trynka (2011), *David Bowie Starman. La biografía definitiva*, Barcelona: Alba; o Christopher Sandford (2008), *Bowie. Amando al extraterrestre*, Madrid: T&B. Consideradas las más completas ni siquiera hacen referencia. En la exposición *David Bowie Is*, que le dedicó el Victoria & Albert en 2013, aparecen como cita, pero no explicada su relevancia.

De este modo, las actuaciones de Nomi o los *singles disco* de Blondie atestiguaban que el punk no era una cuestión de integridad. La relevancia del punk y de lo punk estriba en la eliminación de la idea de esencialismo como constitutiva de la acción política. El malestar provocado inauguraba una arena de discusión que permitía enfrentarse a lo hegemónico, al orden preestablecido, al proponer otros marcos de actuación que se propagaban en el día a día. Para ello, el *shock* y lo inesperado, la lucha contra el aburrimiento, eran utilizados como mecanismos eficientes en la configuración del discurso. La estética era un canal eficaz para ello. Y, dentro de la estética, las relaciones que se daban entre el arte y la música, la cotidianeidad y los discursos oficiales abonaban un terreno donde lo político era redefinido como un proceso de anunciación, de puesta en escena y de discusión. Todo a través de un mecanismo que podía ser contado de maneras distintas, ninguna del todo axiomática para reflejar su complejidad. Pero en esta reconstrucción, en esta performación, algo estaba claro: el aburrimiento no tenía lugar.

I DON'T KNOW WHERE I'M GOING, BUT I PROMISE IT WON'T BE BORING; THE POLITICAL SPECIFICITY OF PUNK

IVÁN LÓPEZ MUNUERA

"Live from New York, this is *Saturday Night Live*!" So began, on Saturday October 13, 1979, like every other broadcast, the program *Saturday Night Live* (or *SNL*).[1] Lasting for one hour, *SNL* assailed televisions each week with comic acts and live musical intermissions. Since its premiere in 1975 it had been a sensation, but that night in October it achieved its highest ever audience ratings, a record that has remained unbeaten until now: 16 out of every 47 televisions tuned into NBC to watch live Steve Martin, the invited presenter, and in particular the band that was on everyone's lips, Blondie. There were high expectations. Martin had leapt from the line-up of *SNL* actors to feature in his first film, *The Jerk*,[2] that became the comedy of the year, but the success of Blondie eclipsed any analogy. They had just brought out the album *Parallel lines* (1978),[3] the songs from which, one by one, scaled the lists of the most listened to, best selling, and most reproduced hits: *Picture this*, *I'm gonna love you too*, *Hanging on the telephone*, *Sunday girl*, and *One way or another* were broadcast over and over again through different channels (from radio transmitters to discos). Hits that led to the stratospheric *Heart of glass*, number 1 worldwide from the moment it was released as a single in January 1979. It was their greatest moment of glory. But as with all glory, controversy, malaise, and attack were inevitable.

1. *Saturday Night Live* —or as it is usually referred to, *SNL*— was created by Lorne Michaels and Dick Ebersol on October 11, 1975 as a nighttime variety show that reproduced the theatrical shows of Broadway in New York, where comedy sketches and parodies of the everyday were accompanied by live music. Lasting for an hour and shown weekly, it was broadcast live from studio 8H of NBC at 30 Rockefeller Center, close to the variety theatres. Despite the legendary status of its location, this changed at the end of the seventies, moving to Brooklyn until 2005, when it moved back to its original location. The information about the program has been extracted from: James Andrew Miller and Tom Shales, *Live from New York: the complete, uncensored history of Saturday Night Live*, (New York: Little, Brown and Company, 2014).

2. Directed by Carl Reiner.

3. It was his third studio album. Produced by Mike Chapman for Chrysalis Records, it was released in September 1978, but it was not until the following year that it became a hit.

Sinuous, sexy, and catchy, *Heart of glass* had basslines made with the new CompuRhythm Roland CR-79[4] that alternated funky rhythms with a slow but at the same time agitated beat. A sort of explosive urban reggae, full of sarcasm, it rapidly became identified as disco music. For Debbie Harry, the voice and image of Blondie, the hit was precisely that: “the disco song of the album”.[5] An ironic reconciliation, a wink at the sound booming across all the parties, clubs, transmitters, advertisements, and everyday soundtracks of the world. For many, however, it was a betrayal. A stab in the back of the dirty, energetic sound they had played in places like Max’s Kansas City or CBGB, the temples of punk, and that had made them famous since the seventies.[6] A style granted different epithets, none of which were sufficiently adept at explaining the scene where it had gained so much importance. Perhaps because it defied certain classifications and canons used up until then to talk about music: new wave, No Wave, but first and foremost, punk.

Blondie until then had appeared in all accounts of punk —including those made retrospectively,[7] but since the release of *Parallel lines* and in particular since the broadcasting of *Heart of glass*, this designation had begun to be questioned. James Sliman, publicist

4. This rhythm machine was the first to use a microprocessor, which made it possible to incorporate different beats: *rock*, disco, *swing*, tango, etc. at the touch of a button.

5. Dave Simpson, “How we made *Heart of glass*”, *The Guardian*, (April 29, 2013).

6. As recounted by the inhabitants. In Clinton Heylin, *From the Velvets to the Voidoids*, (Eastbourne: Gardners Books, 2005).

7. They have been designated as punks in different publications on the subject, such as in the seminal *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*, (Grove/Atlantic Inc: Evergreen, 2006) by Legs McNeil and Gillian McCain, or in the chronicles of Simon Reynolds, in particular his notes on the scene prior to the advent of postpunk in *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984* (Penguin, 2006). Or more recently, the exhibition and publication made in London about the work of Chris Stein: *Chris Stein: Me, Blondie, and the Advent of Punk*, that took place at Somerset House (from November 5, 2014 to February 8, 2015). In any case, while Greil Marcus catalogued them in this way in his reviews at the time and included them as punk in his compilation of articles *In the fascist bathroom. Punk in pop music (1977-1992)*, (Harvard University Press, 1999) he made no mention of them in *Lipstick Traces, A Secret History of the Twentieth Century* (Harvard University Press, 1989).

and roadie for the band Dead Boys, verbalized what a large part of the scene thought: “Blondie compromised their artistic integrity in order to make more commercial music.”[8] He continued by saying “Debbie was very freaked. She didn’t know what to make about all of this, people all over her, pulling her from all directions. Everyone’s telling her she’s gonna be the next Farrah Fawcett, and she was saying she didn’t want to be Farrah Fawcett. All she wanted to do was sing. She was on every magazine cover in Europe, the covers of all of the European, American, Japanese, and Australian magazines. She didn’t understand any of it, she didn’t know what to make of it.”[9] All the clichés applied to women in music could be detected in Sliman’s words:[10] Not knowing how to face up to success; being lost; dominated by a certain type of “hysteria”[11] (“freaked” as Sliman said); being judged for their looks (through the covers of magazines or posters[12]); or as a sort of new Billie Holiday or Janis Joplin, incapable of understanding their position or managing their own career. Amongst all these stereotypes there was one that provoked maximum malaise, both in Sliman and in the scene: They had compromised their “artistic integrity”.

Nothing of what was said by Sliman was correct, and yet, certainty hovered around his accusation. Regarding the sound, Harry as

8. In Legs McNeil and Gillian McCain, *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*, (Grove/Atlantic Inc: Evergreen, 2006) 2010).

9. *Idem*.

10. In this sense, the texts by Lucy O’Brien such as *She Bop: The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul*, (Penguin, 1995) are revealing, where she explains in detail the subordinate place of women in the music industry, always reduced to the crudest stereotypes; the girl child, the incapable woman, the prostitute.

11. As Ellen Willis said, from Billie Holiday to Janis Joplin it was normal to accuse a woman in the music world of having some kind of obscure mental problem, by no means clear, that did not allow them to see clearly their career path nor manage it. See Ellen Willis, *Out of the Vinyl Deeps*, (Minnesota: Minnesota Press, 2011). To accuse them of being hysterical or nervous was not so odd, it had been going on since the 19th century, an invention of domination, as Didi-Huberman put it: “hysteria at every moment of its history, hysteria was a pain that was compelled to be invented, as spectacle and image”. In Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, Trans. Alisa Hartz (MIT Press, 2004).

12. The parallel with the actress Farrah Fawcett was not innocuous. After

participating in a couple of seasons of *Charlie's Angels*, the television and cinematographic career of Fawcett was somewhat erratic. But her image, with her famous hairstyle and red swimming costume, converted her into the best selling poster in history. Her career was her image.

13. It was in the Blitz Benefit, on May 7, 1978. In Debbie Harry, Chris Stein and Victor Bockris, *Making tracks: The rise of Blondie*, (Horizon Books, 1982).

much as the rest of the members of the band wanted the single to have a disco sound. It was not a "commercial" concession. When all is said and done, Harry and Chris Stein had written and recorded *Heart of glass* in a demo from the mid seventies, under the title *Once I had a love,* the first verse of the song. It was not until the end of that decade they hit upon the sound that would accompany the words. Obsessed with Giorgio Moroder, disco music to them seemed revolutionary. So much so, that they had already played in 1978 a version of *I feel love* by Donna Summer in the CBGB.[13] Harry declared that everything surrounding disco was in no way different to punk. Despite being seen as antagonists, disco music and punk were not so different. Because disco music, like punk, defied the canons that had been applied to music up until then, by including those subjects left on the margins of official accounts (blacks, women, Latinos, the LGBT community), because it was urban and ironic, contaminated by thousands of not always accepted sounds. Because the difference between the musicians and the audience was fragile or almost inexistent (the division between the disc jockey and those who danced on the floor was blurred); because it happened in places not always accepted as constitutive of social order or lacking in prestige (clubs, disco), or because a do-it-yourself attitude to musical knowledge substituted one of technical virtuosity (a rhythm box was enough to make a certain sound). Disco, to them, seemed to bring with it many of the things that defined punk. But it also seemed that for the rest of the people involved with punk this was not as clear or, at least, not clear enough. Disco to them seemed outrageous.[14] And even though this was not the intention, Sliman's criticisms and the context from where they stemmed served to detect the tensions

mobilized by *Heart of glass*; and to confirm that one of the effects unleashed by punk was to activate an arena of debate and occupy its center. It did not matter if Blondie was punk or not. What mattered was that punk and everything punk were the obligatory port of call for any discussion. To clarify what punk was about transcended musical debates touching upon other aspects, as could be interpreted from the Sliman's words (integrity, the comparison with Farrah Fawcett, the magazine covers), indicative of a fundamental component, one that provoked indignation: the aesthetic in punk.

It is surprising how this indignation and unease was based on the belief that "integrity" and "punk" ought to go hand in hand. After all, since the eruption of punk, the word integrity and the concept of punk seemed to be antonyms. In the context of musical criticism, integrity was understood at this time as a commitment to aesthetic purity,[15] it invoked notions of essence, linked to a clear and defined ideology,[16] with a genealogy that enabled its origins to be traced and its work to be inscribed within a specific history. Punk and everything punk called for the opposite. A strange mixture, it repudiated everything known until then (or at least musically), it was contaminated, hybrid in nature, catchy, and dirty.[17] Punk, as has been endlessly repeated since it first appeared up to now,

14. One just has to revise the quantity of anti-disco songs that arose from punk groups at that time: *Stamp out disco*, by Razar; *Death to disco*, by Vectors and the same title for another song by the Psychotic Frogs; *Disco queen* (profoundly homophobic, on the other hand), by The Rotters; *Disco zombies*, by the Disco Zombies; *Disco sucks*, by D.O.A.; *Fucking disco*, by Rattus, etc.

15. As Gillian G. Garr has indicated, artistic integrity was one of the most repeated and valued concepts in music criticism up until the seventies. Punk came to overturn this appreciation. In Gillian G. Gaar, *She's a rebel: the history of women in rock & roll*, (London: Blandford, 1993).

16. Notions that, on the other hand, stemmed from the Kantian aesthetic (*Groundwork of the Metaphysics of Morals*, Trans. Mary Gregor & Jens Timmermann, (Cambridge University Press, 2012)), which would be developed (and seen as desirable) in the field of art and music by Adorno and a large part of the Frankfurt School. In Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Trans. Robert Hullot-Kentor, (Univ. of Minnesota Press, 1998).

17. Greil Marcus (1993), *Lipstick Traces, A Secret History of the Twentieth Century* (Harvard University Press, 1989)

was not something integral, nor was it something that could be so easily determined (therein lay its attraction). It also was not an attitude, as much as a continuous debate, a battle to de-stabilize established discourses and break down ideas of consensus, accepting malaise and confrontation as its stance. An idea that did not just arise amongst musicians and their songs, as much as in the path that led from the stage to the audience, that accepted contradiction as a constituting element. It was not a unique or programmed ideology, as much as a form of protocol, a method of confronting each everyday question, demolishing and questioning what had until then been understood as adequate or acceptable.[18]

Hence why shock, the unexpected, or the uncanny[19] were fundamental features. A battle against boredom, as Guy Debord indicated in *The Society of Spectacle*, one of the texts that would *a posteriori* be regarded as a conduit for punk: "Boredom is always counter-revolutionary".[20] A guerrilla action with its own trajectory (in art, more than in music), stemming from Baudelaire's *épater le bourgeois*,[21] recouped by the Dadaists,[22] and amplified by the International Situationists through the *détournement*.[23] In this framework, Blondie's performance had been their punk high point; just when the whole world wanted to see them play their dirty sound again in CBGB, they decided to present themselves in *SNL* and record a disco single.

The unease this performance produced on the scene caused one of the fundamental questions of punk to emerge, an element that left its trail in the precedents mentioned earlier (the decadent poets of the nineteenth century, Dada, the International Situationists) and continued to be verbalized statement after statement, story after story. Something seemed to erupt and drown at one and the same time: the aesthetic of punk. Since its very emergence, a multitude of voices had cried out against aesthetics and aestheticization,[24] two concepts seen as synonymous. They said punk was an attitude, a line of thought, that once converted into an image, on badges, with safety pins, posters, or flyers, would stop being punk. This was in part true (punk was a protocol, not a product),[25] but the formats it could be developed in questioned this assertion. If punk had broken down the frontiers that separated the spectator from what happened on stage, it had also done so with the way discourse was confronted. Because in the journey between the stage and those attending the concerts, a series of forms of re-programming took place that enabled the public to adopt punk in distinct manners: conventional ones in the field of music, such as shouting out the songs or repeating the slogans of favorite groups; or with methods that were novel for their self-awareness, such as the graphic design of fanzines, the do-it-yourself attitude in the making

18. One of the revolutions of punk, one of the many, was this very affirmation that it was not necessary for the musicians in the bands to know how to play their instruments; they lacked musical skills (in some cases more than others). This in itself was revolutionary. Its value, its importance, lay in this attitude, in making this lack of knowledge an efficient means to provide room for other urgencies.

19. In the Freudian sense, that is to say, when the familiar becomes strange. In Sigmund Freud, "The Uncanny (1919)".

20. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, (Pre-Textos, 2005).

21. Developed also by many others in that context, such as Arthur Rimbaud or Huysmans of course.

22. As Richard Huelsenbeck explained in detail, regarding the sessions at the Cabaret Voltaire. In Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, Berlin: (Erich Reiss Verlag, 1920).

23. The concept of *détournement* or diversion has always had a provisional and instrumental character, initially defined as "the incorporation of current or past productions from the arts in a superior construction of a milieu". According to the Situationists, the deviation presented two fundamental aspects: on the one hand, a loss in importance of the original meaning of each singular and autonomous element, and on the other hand, the organization of a collection of different meanings, which came to confer new scope on each element. Advanced in the first edition of 1958, of the *Internacional Situationists*.

24. That punk was an aesthetic and this was not seen as positive is well recounted by both the authors and the statements it contains, in Jon Savage, William Gibson, Gee Vaucher and Linder Sterling, *Punk: an aesthetic*, (Rizzoli, 2012).

25. Something that could be seen in the exhibition dedicated by the Metropolitan Museum to punk fashion in 2013: *Punk: Chaos to Couture*. There seemed to be something lacking, some of that attitude and contradiction. Punk was not just physical elements, neutralized in vitrines, as much as ones activated through a broader social context: the audiences, the media associated with it, the spaces where it was produced.

of flyers and T-shirts, as well as in the make-up and hairstyles.

Of course these were methods that had already been explored in fan culture. But what was new was the debate that was taking place regarding the use of these images, of these aesthetics. Its banalization but also its abrasive power was contemplated. In the interaction between musicians and the audience, aesthetics played a fundamental part, they became the visible elements which made it possible to stand out from the rest, they were the gateway to corroborate that what happened in the concerts had a series of wide-ranging ramifications that went that bit further, scattering in all directions and generating instability and dissidence in the street, homes, and on television.

Going back over the declarations of witnesses at the time, journalists' reports on the phenomenon, or retrospective analyses of punk,[26] one verifies that everyone agreed the vision of Johnny Rotten's rotting teeth, the lipstick of the New York Dolls, or the safety pin in the Queen of England's face on the cover of a record by the Sex Pistols had served to channel the idea of "punk".[27] The replication of these aesthetics made it possible for the audience to generate a broader context, in which the elements and ideologies discussed could be propagated, recombined, amplified, and evaluated. Through its aesthetics, punk made visible other politics, by placing on the scene other subjects distanced from the over-representation of the media (seeing the Sex Pistols on television, as opposed to the British royal family, created a channel of counter-hegemony in the social localization of media power). It granted a voice to other discourses and ways of representing the body (the image of Siouxsie and The Banshees made it possible to question patriarchal order); it contained bio-political and bioethical questions (by challenging the body itself —drugs, piercings, hairstyles, tattoos— and current legislations); it questioned the shared places rather than the domestic (moving the vision away from an intimate and tranquil space to substitute it by a multiple place, on many occasions public, open to scrutiny, and violent, like clubs or concerts). It proposed changes in the paradigm or de-stabilized, evidencing the impossibility of generating taxonomies (by continuously, almost maniacally, proposing new styles, connected/disconnected with each other through formalisms and diverse social accords: punk, No Wave, new wave). Punk developed new forms of communication (many of them taken from the world of revolutionary politics, such as *samizdat* —the copying and clandestine distribution of revolutionary pamphlets— or *agitpop* —agitational pop music that took its name from politically agitated propaganda, *agitprop*— and in many cases contributed to the configuration of an agonistic rather than antagonistic political context[28] (a place of confrontation, the reconciliation of un-pacified opposites, of debate, where the consensus is as important as the dissent that takes place in the discussions about attire, songs, or the designation of what punk is).[29]

The political motivation of a television audience meant taking a risk, given that the effects were unpredictable. But it also presented an opportunity to demolish, once and for all, the barriers separating the creator from the audience; to eliminate the distinctions between what a creative act was, and who could develop it, in what way, and in which formats. It was not even necessary to sing or form part of a group to be punk, to be part of this revolution.[30]

26. Practically all the books, statements, and studies cited in this article.

27. As for example in the statements from witnesses at that time, contained in Vagina Dentata Organ. *The London Punk Tapes*, Centro de Arte de Santa Mónica, Barcelona, 2010.

28. Chantal Mouffe, *En torno a lo político*, (México DF: Fondo de Cultura Económica, 2007).

29. Many of these ideas about the politics of music were developed in Iván López Munuera, *Pop politics: activismos a 33 revoluciones*, (Madrid: CA2M, 2012).

It was enough to be there. Only one more step was needed to discover how these ideas about aesthetics had already been tried and tested in the context of art[31] and how this discipline was taking punk as a reference. But, of course, the critical voices continued and began to attack such attitudes with a concept that seemed as pejorative as that of aestheticization: the "artification" of the movement.[32] In a ceremony of forced outing, the critics of these practices revealed the links that were being produced, the relations between one and the other. They endeavored to simplify the punk movement imagining a pure essence, when its reality was another, confused and ramified. As Jacques Rancière indicated: "Aesthetics is the word that expresses the singular knot that, posing a problem for thought, formed two centuries ago between the sublimities of art and the noise of a water pump, between a veiled timbre of chords and the promise of a new humanity. The discontent and resentment that it elicits today still revolves around these two relations: first the scandal of an art which, in its forms and its sites of exhibition, welcomes the 'anything goes' aspects of objects of use and images of profane life; and second, the exorbitant and misleading promises of an aesthetic revolution which endeavored to transform art's forms into the forms of a new life."[33]

30. In fact, in the press cuttings one can verify how they all agreed about one thing: punk musicians "didn't know" how to sing. Or perhaps they did it in another way, defying the canon of what singing was, as Kim Gorden indicated in Iván López Munuera (2012) (ob. cit.).

31. The fundamental thesis of *Lipstick Traces* (ob. cit.), by Greil Marcus, instigated a path that runs from Dada to International Situationism ending in punk, linking them as movements.

32. As Patti Smith, for example, recounted in her memoirs. How groups like The Ex, she herself, or the New York Dolls began to be designated as *art punk* in a pejorative sense. The music critics said they got bored in their concerts, saying that their performances were more apt for galleries or art centers than music spaces. In Patti Smith, *Just Kids*, (Ecco, 2010).

33. Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, (Madrid: Clave Intelectual, 2012), 25.

Aesthetics and art, therefore, as a regime of visibility and intelligibility, a form of interpretative discourse, are both circumscribed by

a shared social context that encompasses different agencies. Because the borderlines that seemed to separate some fields from others within the aesthetic of punk (music, art, fashion, publications), were at this point, at least in the New York of Blondie and Sliman (in the mid seventies), more than blurred. As J. Hoberman indicated, the whole of New York at that time was a stage and all of its inhabitants formed part of it.[34] The large factories, which at one time formed part of the landscape of Manhattan, lay abandoned. The landscape was desolate. Nobody wanted to live in the city, which provoked a drop in the rents and an opportunity for those subjects linked to the music and artistic scene to inhabit the large spaces of SoHo, Tribeca, or the East Village with minimal rents. So the spaces where punk could develop began to be created: 80 Wooster Street, where Richard Foreman gave his first performances; the work and exhibition space at 112 Greene Street, where Peter Schjeldahl held his performative parties; the house of Jack Smith, re-baptized the Plaster Foundation of Atlantis, at 36 Greene Street, that formed the incubator for the majority of his films and of others, like Ron Chumlum and the components of Cinema Grotesque; Robert Wilson's loft at 147 Spring Street with his vital-theatrical montages. These were joined by the well-known CBGB and Max's Kansas City, the various Factory spaces of Warhol, where the whole world could be a star, as well as the multitude of houses, lofts, spaces, units, and rooms that made up the scene in which Blondie and many others (from the Ramones to Television, or later, the Theoretical Girls and Sonic Youth) developed their first performances. A space where the incipient careers of artists such as Mike Kelley, Vito Acconci, Julia Heyward, Sylvia Palacios Whitman, John Zorn, Yvonne Rainer, or the Kipper Kids converged. In the ensuing events that took place, some agents overlapped with others, all of them with a wide audience, eliminating the designations used

34. J. Hoberman, "Like canyons and rivers: performance for its own sake", in *Rituals of Rented Island*, (New York: Whitney, 2013).

up until then: gig, artistic, theatrical, spoken word, performance… Amongst them, certain aesthetic components (based on the provisional, on recycling, emergence, or the unfinished) functioned as a gateway, as a basis for discourse, as fundamental elements and not accessories.

Amidst this landscape, there was a meeting place that rapidly began to agglutinate and centrifuge these experiences: the Mudd Club. Founded in 1978 by the curator Diego Cortez and the manager of punk groups, Anya Phillips, its location at 77 White Street converted it into a meeting point where performances gave way to concerts, where a gallery curated by Keith Haring shared a corridor with some baths, neutral on the question of gender, where parties were happenings, and where the limits between certain practices and others had been suspended.[35] In its interior, one figure emerged, someone whose masquerade agglutinated a large part of these experiences under the guise of a noticeably punk attitude: Klaus Nomi.

35. Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, (Chicago: University of Chicago Press, 2002).

Nomi had landed in New York in 1972 from West Berlin, where he had worked as an usher at the opera, alternating this job with his performances in the disco Kleist. His countertenor voice had made him famous in certain unofficial circuits, but it was his stage presentations that brought him recognition. He recouped cabaret themes from the Weimar Republic and Wagnerian arias and mixed them into a sort of psychodrama, with personal experiences recounted outloud, and costumes reminiscent of the ballets of Oskar Schlemmer and the theme parties of the Bauhaus. He unified in his persona a utopian vision of Germany, in which National Socialism and the Second World War had not taken place. During his performances this impression gradually disappeared, as he related outloud his adolescent experiences in divided, post-war Germany, the everyday persecution he found himself subjected to for having homosexual relationships made it possible to see the Nazi past as a naturalized trauma, recognizing the dark side of these utopian visions. There was no possibility of an unproblematic Germany, the everyday actions he narrated were demonstrably charged with politics. His mechanical movements, his exaggerated makeup, his songs and experiences interlocked to place in evidence an everyday experience where reality and desire walked hand in hand. An alternative gender defying the dialectical classifications of man/woman (alternating characters, genders, vocal modulations): a vision of art totally indebted to the *Gesamtkunstwerk* (contemplating the importance not just of the musical selection or virtuosity, but also the stage-set, the figurines, and the narrative); the costumes seemed to have a blind confidence in industry and the most highly mechanized technologies (with suits that seemed to have been confected on a Ford assembly line), all through an ironic and distanced prism (relating with a sense of humor his stories of homosexual love and his personal experiences, all always terrible, be it for the adverse sentimental outcome or the illegality of his actions within the legal framework of the time).

In New York, in Manhattan, Nomi found this large stage that Hoberman described, to perform the everyday, where his mere presence forced a questioning of the *status quo*. He met Joey Arias, an artist in the orbit of Fluxus who worked for Fiorucci, the fashion house linked to the artistic and social avant-garde of the moment,[36] and with him began to construct portable acts that could take place anywhere. The Mudd Club was for them their gravitational center. Converted into unclassifiable bubbles, they performed at every party. They strolled around during the

36. To understand their implication with the avant-garde aesthetic of the time one just has to look back at some points in their history. In 1976 Fiorucci opened their New York store, designed by Ettore Sottsass, Andrea Branzi, and Marabelli Franco, exponents of the radical architecture of the time. They presented the magazine *Interview* by Andy Warhol in their shop window. As a company they sponsored the opening of Studio 54. In Eve Babitz, *Fiorucci: the Book*, (Milan: Harlin Quist, 1980).

happenings that took place there, in front of an audience that mixed occasional visitors with stars of the moment like Lou Reed, Lydia Lunch, or Kathy Acker. On one of those nights, David Bowie appeared and fell under the spell of their spectacle. The editor of *Paper*, Kim Hastreiter, introduced them. Bowie offered them the chance to participate in the performance scheduled for December 15, 1979: the musical intermission of *SNL*. What is more he gave them 500 dollars[37] to create the costumes and freedom to concoct the show.[38] The only condition was that it was not boring.[39] It had been almost a month since the broadcasting of *SNL* with Blondie and punk seemed to have installed itself in every home by way of television. Punk mutated and continuously questioned itself, live from New York. With the first chords of *The man who sold the world*, Nomi and Arias, dressed as Russian constructivists (in tight red suits, with skirts by Thierry Mugler), and sporting a cross between *kabuki* and expressionist make-up, lifted Bowie (dressed in a rigid tuxedo, which impeded him from walking, inspired by that of Tristan Tzara)[40] and transported him to the microphone, offering him to the public. The mechanical rhythms and chords strengthened this vision, a blurring of art and music. The performance became legendary as much as it was a shock.[41] As Tony Visconti recounted,[42] its reception was controversial even in its most immediate aspects: for some it was a performance, for others a music act, some indicated it was brilliant, others a banalization of what was occurring at that moment in New York, a distortion

37. A fortune at that time, as was pointed out by Joey Arias. In Joey Arias, "My Saturday Night (Live) with Bowie", *Out*, (March 22, 2013).

38. Joey Arias (2013) (op. cit.).

39. As recounted by Tony Visconti, the producer of several records by Bowie. In this context Bowie's famous phrase would have served "I don't know where I'm going from here, but I promise it won't be boring". In *Tony Visconti: the autobiography. Bowie, Bolan and the Brooklyn Boy*, (Harper Collins, 2007).

40. Who afterwards would dress Nomi for the cover of his first album, titled *Klaus Nomi* (1981).

41. As pointed out not so long ago by Suzy Menkes in the *New York Times*: "David Bowie brought to life, in all his guises", *The New York Times*, March 18, 2013.

42. In the aforementioned autobiography.

once again of punk and what it meant. And this debate, this discussion, once again about what punk was, whether it was banal, music, or art, produced an effect of annunciation: the struggle against boredom and against the established, which stood in opposition to the idea of integrity. It was punk because it defied the idea of a defined political identity, proposing a politics that confronted opposing visions, alternating the axes of hegemony. Its precedents could be detected (Weimar cabaret, Dada, Bauhaus) but the concepts associated were different (countering the confidence in technology of the Bauhaus proposals, for example, with the history of the horrors of the Second World War that followed them). Countering the classification of disciplines (art, music), hybridization, and contamination (psychodrama? televised happening?). Countering taxonomies of identity (bio-men) with the politics of the *cyborg* (were they machines? Or humans?). In the face of the banalization of the aesthetic, a concept of the image as a carrier of meanings (all histories united in their get-up and their makeup). This annunciation, far from resulting conclusive —an end point to the debates— inaugurated a discussion: as the criticisms and declarations afterwards demonstrated, punk was produced here, because there was a discussion of what was suitable, what was accepted, and what it all consisted of.

And they did it through this surface that was so disturbing for an important part of the television audience: through this image, this aesthetic that far from being deactivated, ended up being abrasive. It was, after all, 1979, the year when *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, by Pierre Bourdieu was published,[43] a frenzied attack against the aesthetic, which he accused of dissimulating social reality by placing it in a dialectic of selection between tastes, where there was no place for need. However, as the very presence of Klaus Nomi

43. Madrid: Taurus, 1988.

demonstrated, a field of political activism was being developed that did not negate the social, as much as announce another arena for discussion where this activism could be developed. His subjects were no longer necessarily humans (and much less white, heterosexual, western men), he elaborated a cyborg vision through his suits, confounding gender through costume, mixing *kabuki* makeup with the hairstyles of silent expressionist films. The temporalities made inconclusive histories appear, from the mechanical promises of the Bauhaus to those of the Weimar Republic or the utopian Futurists. The media were no longer divided between high and low culture, through the mixing of the compulsive mannerisms of traditional opera with the less familiar underground, and broadcasting it live on television across the country. Elements were recombined and found a space for independence and configuration within the artistic traditions.

Nomi and Arias had granted prominence to aesthetics as opposed to other things (with their suits, makeup, *mise en scène*). And had been punk with their ideological mobilization (the struggle against boredom, against the established and the suitable). Punk had not been deactivated by being "aestheticized" or "ratified", it had found a space to develop and an efficient position from where to perform politics in the everyday:[44] the designation of identity, the official histories (Second World War, legal questions surrounding affection), and their inscription in the everyday. They converted performance into a political trigger, into a stance. There was something more in what they showed, something that did not pertain to the ambit of the familiar but called out to form part of the everyday. What Paul Virilio summed up as "to look at what you would not look at, to hear what you would not listen to, to be attentive to the banal, to the ordinary, the infra-ordinary. To deny the ideal hierarchy of the crucial and the incidental, because there is no incidental, only dominant cultures that exile us from ourselves and others, a loss of meaning which is for us not only a *siesta* of consciousness but also a decline in existence."[45]

44. The majority of these ideas were explored in *Pop politics: activismos a 33 revoluciones* that proposed a vindication of specific political forms produced in pop music by way of contemporary art practices. A way of approaching current cultural production through an ideological stance determined by the practices of personal empowerment, shared spaces, the emancipation of the spectator's vision, the media, and the appropriation and reconnection of different forms of information. Iván López Munuera (2012) (ob. cit.).

45. Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, (Barcelona: Anagrama, 1988), 40 (*Aesthetics of Disappearance*, Trans. Jonathan Crary & Philip Beitchman, (Semiotexte, 2009).

The stance re-launched the concepts governing the day-to-day life of American society at that time, in such a way that its transformation into history resulted problematic. Because to be able to recount the event one could not use the same concepts (art, music, act, performance) or because these had to be discussed once again in order to understand their debates, reach, and their politics. For this the names of Nomi or Arias do not usually appear in the histories of punk, or if they do, it is as an aside or a footnote in the career of Bowie.[46] The death of Klaus Nomi due to illnesses related to AIDS in 1983, at 39 years of age, ended up complicating this history. One of the principle witnesses had died without having found a way to narrate his contribution, trapped in a context, that of New York punk of the seventies, that called out to be told in another form.

In this way, the performances of Nomi or the disco singles of Blondie confirmed that punk was not a question of integrity. The relevance of punk and everything punk depended on the elimination of the idea of essentialism as constitutive of political action. The unease provoked opened up an arena of discussion that

46. One just has to take a look at some his biographies to verify this: Paul Trynka, *David Bowie Starman* (Sin Quan Non, 2013) or Christopher Sandford, *Bowie: Loving the Alien (Da Capo Press, 1998)*. Although considered the most complete, no mention is made in them. In the exhibition *David Bowie Is*, dedicated to Bowie by the Victoria & Albert in 2013, they appeared as a quote but their relevance was not explained.

made it possible to confront the hegemony, the pre-established order, by proposing other frameworks for action that propagated in the day to day. For this, the shocking and the unexpected, the struggle against boredom, were used as efficient mechanisms with which to configure the discourse. The aesthetic was an efficient channel for it. And within the aesthetic, the relations arising between art and music, the everyday and official discourses, fertilized a terrain where the political was redefined as a process of annunciation, a *mise en scène* and a discussion. All by way of a mechanism that could be narrated in different ways, none of which were entirely axiomatic so as to reflect its complexity. But in this reconstruction, in this performance, something was clear; there was no room for boredom.

ACTITUD
NIHILISMO
MDC
BLACK FLAG

EL ANTICRISTO
I FOUGHT THE LAW

POINT BLACK!
PROVOS
DIY

¿ALGUNA VEZ OS
HABÉIS SENTIDO
ESTAFADOS?



public order

EULÀLiA

L MUNDIAL 78

JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA


PRAYING FOR IRAQ

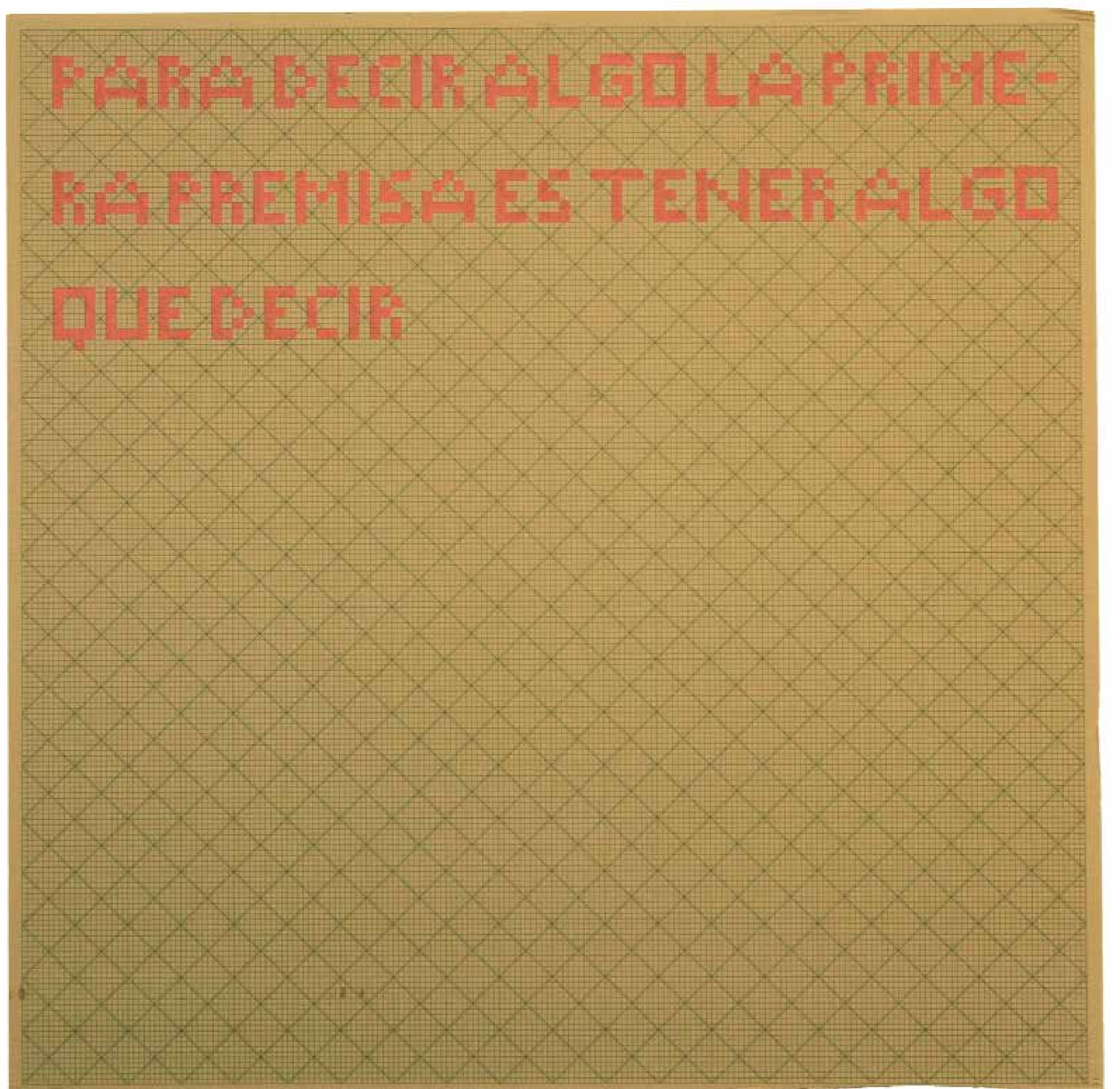



OREMOS
POR
LIBIA


mohamed je t'aime


OREMOS
POR
SIRIA


FABIENNE AUDÉOUD


PARA DECIR ALGO LA PRIME-
RA PREMISA ES TENER ALGO
QUE DECIR

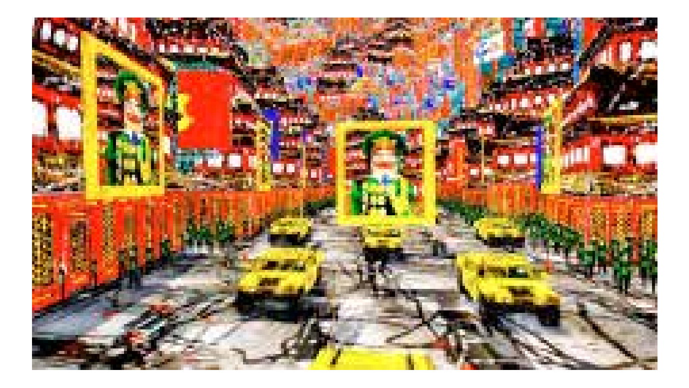


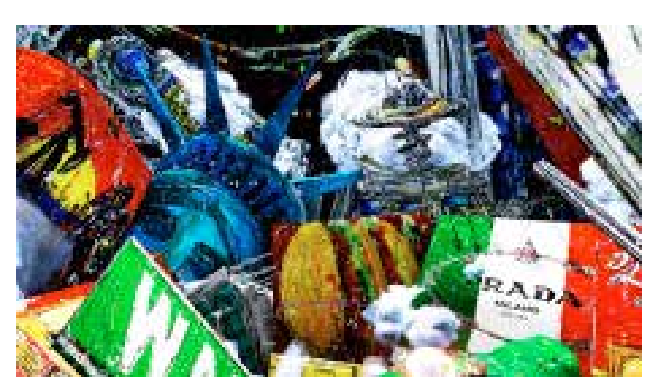
GELITIN

MARTÍN RICO


21 St-
Van Alst












ixe


LCL


HSBC

EULÀLIA GRAU
Fanzine Black Flag, 1979
Fanzine

La artista conceptual catalana ligada al «Grup de treball», Eulàlia Grau, colaboró en varias ocasiones con el fanzine anarquista inglés *Black Flag*. La bandera negra es la bandera anarquista y también daba nombre al grupo del panorama *hardcore* de Los Ángeles, Black Flag, con el que Raymond Pettibon diseñó las portadas de sus discos.

JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA
La cultura no me interesa, 2003
El diseño es el mal de este mundo, 2005
Pintura

Juan Pérez Agirregoikoa recupera la tipografía punk hecha de recortes de letras, que emulan los anónimos, en una serie de eslóganes tocados por el espíritu anti.

FABIENNE AUDÉOUD
Praying for… (serie), 2014
Pintura

Las pinturas de Fabienne Audéoud recurren a la estética del feísmo, de la anti-pintura, del mal-hacer o del hecho por la cara. Y replican la actitud punk en el recurso a la ironía, el sarcasmo o el sentido del humor: los cuadros entonan odas por causas perdidas.

ANTONIO ORTEGA
Para decir algo la primera premisa es tener algo que decir, 2014
Impresión sobre cartón

Una de las premisas del punk es el «hazlo tú mismo» que implica el no necesitar de la industria (musical, artística o la que sea) para hacer algo. Pero, también el hazlo tú mismo implica que se tiene algo que decir. De hecho, el punk surgía de una rabia y de un malestar que necesitaba encontrar vías para expresarse. A esa necesidad de tener algo que decir se refiere el eslogan de Antonio Ortega, escrito, por otra parte, con una tipografía hecha por él mismo (*do it yourself*).

GELITIN
Das Kakabet, 2007
Libro

Una tipografía completa elaborada con caca humana. El grupo de artistas austriacos Gelitin (que en muchas ocasiones recupera la referencia del accionismo vienés) en esta ocasión llevan a cabo una acción basada en lo escatológico, el mal gusto y, en resumen, lo aparentemente inapropiado.

MARTÍN RICO
Documentación de performances, 2014
Instalación

Documentación de performances de Martín Rico en las que se oculta en espacios de la ciudad: debajo de una alcantarilla, dentro de un árbol, emparedado entre carteles. Recupera la referencia a acciones como las de Chris Burden o COUM Transmissions en las que está en juego la seguridad del artista.

ITZIAR OKARIZ
To pee in public or private spaces, 2001-2004
Vídeo y fotografías

Itziar Okariz orina de pie.

TERE RECARENS
Tere Spain, Champion, Watere, 1999
Terremoto, 1996
Vídeo

Terremoto documenta una instalación de Tere Recarens hecha con objetos de cristal que el público va destruyendo. *Tere Spain* documenta su llegada a Nueva York como un paquete o una maleta en el aeropuerto, *Champion* donde un grupo de jóvenes la mantean y *Watere* la ducha de Tere Recarens en medio de la calle en Nueva York con un surtidor de bomberos.

FEDERICO SOLMI
Chinese democracy, 2014
Vídeo

Los vídeos de Federico Solmi se presentan como parodias que llevan al extremo aspectos de la situación política y social contemporánea. En *Chinese democracy* relata el ascenso de un emperador chino sobre la sociedad capitalista. Es al mismo tiempo una crítica al ascenso económico de China y al capitalismo como una forma contemporánea de fascismo.

BILL BALASKAS
ÉCANOMIE, 2011
Instalación

Bill Balaskas replica una de las estrategias básicas del situacionismo que a su vez recogió el punk: el *détournement* o el cambio de significado de los elementos del capitalismo. En este caso integra en la palabra «economía» una «A» de anarquía, subvirtiendo el significado habitual de economía ligado al capital. El anarquismo no solo es una referencia para muchos grupos punk, sino que muchos de los iniciadores del punk militaron en grupos anarquistas.

CLAIRE FONTAINE
Trust, 2010
Cheque en blanco

Una serie de cheques en blanco de las distintas galerías que trabajan con el grupo de artistas francés Claire Fontaine. La puesta en cuestión del sistema económico es una de las estrategias que el punk recoge del situacionismo. El lucrarse indecentemente es una recurrencia en las declaraciones de grupos como los Sex Pistols hasta en sus últimas reunificaciones. Pero en la puesta en cuestión del valor, en la mofa sobre la relación entre decencia y dinero y en la ironía sobre su valor moral resuenan ecos del situacionismo y de grupos anarquistas de los setenta como los Provos y su deseo de acabar con la economía.

EULÀLIA GRAU
Fanzine Black Flag, 1979
Fanzine

The Catalan conceptual artist linked with the “Grup de treball”, Eulàlia Grau, collaborated several times with the anarchist fanzine Black Flag. The black flag is the anarchist flag and was also the name of the band from the Los Angeles hardcore scene Black Flag, for which Raymond Pettibon designed the covers of their records.

JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA
La cultura no me interesa, 2003
El diseño es el mal de este mundo, 2005
Painting

Juan Pérez Agirregoikoa recuperates the punk typography made of cut-out letters, imitating the anonymous letters, in a series of slogans permeated with the “anti” spirit.

FABIENNE AUDÉOUD
Praying for… (serie), 2014
Painting

The paintings by Fabienne Audeoud employ the aesthetics of the ugly, of anti-painting, of the poorly made, of the brazenly made. And they take up the punk attitude by utilizing irony, sarcasm, and the sense of humor: the paintings are odes to lost causes.

ANTONIO ORTEGA
Para decir algo la primera premisa es tener algo que decir, 2014
Printed cardboard

One of the primary punk tenets is do-it-yourself, implying not needing the industry (musical, artistic, or whatever) to realize something. But do-it-yourself also implies having something to say. In fact, punk emerged from an anger and an unease that needed to find channels of expression for them. This necessity of having something to say is what the slogan by Antonio Ortega refers to, written, however, with a typography invented by himself (DIY).

GELITIN
Das Kakabet, 2007
Book

A typography entirely made of human shit. The group of Austrian artists Gelitin (who in many occasions recur to Viennese Actionism) perform an action in this case based on the scatological, on bad taste, and in effect on what is apparently inappropriate.

MARTÍN RICO
Documentación de performances, 2014
Installation

Documentación de performances by Martín Rico depicts him hiding in urban spaces: underneath a manhole cover, sandwiched between posters… the work recalls the performances of Chris Burden or COUM Transmissions, in which the safety of the artist is endangered.

ITZIAR OKARIZ
To Pee in Public or Private Spaces, 2001-2004
Video photographs

Itziar Okaritz urinates standing up.

TERE RECARENS
Tere Spain, Champion, Watere, 1999
Terremoto, 1996
Video

Terremoto documents an installation by Tere Recarens made with pieces of glass that the audience destroys. *Tere Spain* portrays her arrival in New York as a package or a suitcase at the airport, *Champion* where a group of young people toss her in blanket, and *Watere* her shower in the middle of the street from a fire hydrant in New York.

FEDERICO SOLMI
Chinese Democracy, 2014
Video

The videos by Federico Solmi are presented as parodies that take to an extreme aspects of the contemporary political and social situation. In *Chinese Democracy* he recounts the story of the ascent of a Chinese emperor over capitalist society. It is at the same time a criticism of the economic rise of China and of capitalism as a contemporary form of Fascism.

BILL BALASKAS
ÉCANOMIE, 2011
Installation

Bill Balaskas repeats one of the basic strategies of Situationism, which was adopted by punk: *détournement*, or the modification of meaning of elements taken from capitalism. In this case he inserts the “A” of anarchism into the word “economy”, subverting the usual meaning of the term as tied to capital. Anarchism has not only been a point of reference for many punk groups, but many of the initiators of punk were members of anarchist groups.

CLAIRE FONTAINE
Trust, 2010
Blank check

A series of blank checks from the various galleries that work together with the French artists group Claire Fontaine. The questioning of the economic system is one of the strategies that punk has adapted from Situationism. Making a profit indecently is a recurring theme in statements by bands such as the Sex Pistols until their last reunifications. By calling into question value, ridiculing the relationship between decency and money, and ironizing the moral value, they echo Situationism and the anarchist groups of the 1960s, such as the Provos and their desire to eliminate economy.

SERVANDO ROCHA

UN GRAN TRABAJO NEGATIVO Y DESTRUCTIVO POR HACER

Visiones de guerra

Jello Biafra, cantante de Dead Kennedys, ríe con gesto amenazante desde el escenario. Está sudoroso y sin camisa, moviéndose de un lado a otro. La banda que lo acompaña (un grupo de brillantes músicos que decidieron abrazar la furia y la repetición del punk) le ha dado un momento para que pueda coger aire y estar consigo mismo. Pero no lo está y el tiempo corre fugaz. Biafra, que en realidad está en otro lugar, mira hacia el fondo de la sala, mientras el público —que una y otra vez sube al escenario para lanzarse desde lo alto— observa sus ojos perdidos. Lo que ve está fuera de su alcance; es una visión espectral, imposible de atrapar. Un misterio. El cantante, solo con su mundo, habla, gesticula y, en un momento dado, parece reír aún más fuerte. No es una risa, sino un lamento, algo grotesco, la risa de un payaso loco o de un vagabundo que ha perdido la razón. «¿Lo quieres? ¿Eh, lo quieres?», parece preguntar, sosteniendo algo invisible en su mano derecha, algo que pesa y que, cada cierto tiempo, mueve de un lado a otro. Esa cosa que no vemos, ese algo imaginario que parece valer su peso en oro, provoca más risas, que ahora son descontroladas y excesivas. «¿Lo quieres? ¿Eh, lo quieres?», repite.

Es una bomba, una maldita bomba.

Es ahora cuando el público lo comprende. Ahora el cantante tiene el poder, el control total. ¿Qué hará con aquel objeto imaginario? Biafra lo arroja con una sacudida del brazo, lanzándolo muy lejos. Durante uno o dos segundos, se queda con el rostro congelado, viendo cómo su bomba invisible vuela hasta alcanzar su objetivo. Violentamente se sacude hacia atrás, en un gesto que simula una onda expansiva. El público enloquece y la voz del cantante —que ya no es un cantante sino un terrorista que ha logrado salir ileso— retoma la canción justo en el preciso momento en que todo se reanuda y la canción sube hasta llegar al estribillo.

Este momento niega la posibilidad de que las buenas historias siempre acaben mal. Rechaza la idea de que quien la hace la paga. Biafra ha logrado su objetivo. ¿Qué es lo que veía instantes antes de arrojar la bomba? ¿Cuál era la relación de todo ello, su relación con la música? Como en cualquier acción clandestina, hay algo que no se cuenta, aunque el tiempo siempre termina por revelar todos los enigmas y, poco a poco, tras seguir los rastros de las detonaciones —los fuegos, las tempestades, los conatos de locura—, estemos más cerca de conocer lo que fue o pudo haber sido. Este terreno es el terreno secreto del arte que, en el caso del punk, surge de algo que está muy cerca del momento alucinado de un Biafra que ha visto algo atroz y que lo lleva a lanzar la bomba, a reírse como un demente, a proclamar que cada cual tire lo que tenga a mano, sea lo que sea, que no hay tiempo que perder.

Explotividad.

Pocas palabras como esa reflejan la naturaleza urgente, caótica y suicida del punk, pero también el ideario de la vanguardia y de la bandera negra, esa conexión capaz de afirmar que no hay acto de destrucción que no sea, al mismo tiempo, un acto de creación. Porque Biafra, sin saberlo, estaba en un cuadro. En su pesadilla, en todo su universo, no marchaba solo. Aquella noche, Biafra congelaba un instante pasado, cuando en 1913 el futurista ruso Aleksei Kruchenykh —uno de los poetas rusos más radicales de la época— publicó su libro *Explotividad*[1]. En su cubierta una ilustración refleja un gran tumulto. Decenas de personas parecen lanzarse con violencia hacia adelante. Ese instante puede ser algo parecido a lo que sucedió, en 1956, durante el estreno de la película *Rock around the clock* en el cine Trocadero de Elephant and Castle, al sur de Londres, cuando decenas de jovencísimos *teddy boys* rasgaron los asientos de los cines con sus navajas y bailaron en los pasillos (Existe una famosa fotografía donde se ve al encargado del cine rodeado de chavales sucios y amenazantes que lo miran con desdén. La escena parece haber sido asaltada por algo que no estaba previsto. Es el mundo al revés.). También puede ser el instante de pánico que sucedió a comienzos de los ochenta, y que tuvo como protagonistas a los japoneses GISM, quienes decidieron realizar disparos reales en uno de sus *shows*. O también los numerosos conciertos de bandas como Bags, Avengers, Circle Jerks o Black Flag que, también por aquellos años, reventó la policía en Los Ángeles o San Francisco.

1. En realidad, me refiero a *Vzorval*, un libro ilustrado publicado en 1913 en San Petersburgo. La palabra, en su traducción al inglés, ha sido recogida como *explodity*, que a su vez hemos adaptado al español como «explotividad», un término no recogido en el diccionario pero que expresa a la perfección la idea del «zaum» de crear palabras a partir de su sonoridad.

Esta es una historia que habla de artistas y músicos, delincuentes juveniles y ascetas. Es una historia que se jugó el todo por el todo no en el valor de las creaciones artísticas, en las canciones, discos o mensajes, sino en algo muy distinto. Lo definitivo fue lo que sucedió en ese momento de indecisión, cuando el espectador (el público observando a un Biafra convertido en un mimo terrorífico) debía resolver la siguiente pregunta: «¿Qué hago con esto?». Esa incertidumbre fue lo que aprovecharon Sex Pistols, Germs, The Zeros, Alternative TV y tantos otros. Es el espectador enfrentándose a algo que no sabe o no puede o no quiere interpretar, algo que le involucra, habla de su mundo e incita a ser arrastrado, a dejarse llevar por los planes de un loco. Observa sus propios demonios. Esto no es *rock and roll* sino *otra cosa*.

Fue en este instante cuando el punk se lo jugó todo. Por eso, en casi todos los libros y ensayos escritos por investigadores y académicos, fanzines y entrevistas con las mismas bandas, vuelve dadá, la sombra del Cabaré Voltaire, cuando a comienzos de siglo, en Zúrich, los dadaístas se entregaron a un derroche creativo y destructivo, abrazando una operación que era puro terror cultural: «Un trabajo

negativo y destructivo por hacer», proclamaron[2]. Ese trabajo de destrucción de dadá se presentó en forma de cacofonías, instrumentos destrozados, poemas simultáneos o algaradas.

2. «Un trabajo negativo y destructivo por hacer»: Tzara, T. (1918), «Manifiesto Dadá», en *Dada*. Zúrich, 3.

Al llegar a París, a comienzos de los años veinte, con dadá convertido en algo célebre aunque también en una palabra maldita y peligrosa, unos manifiestos en forma de poemas advertían que debía desconfiarse de dadá. La escena fue algo parecido a esto: unos carteles fijados en la calle en los que se anunciaba que por fin los franceses sabrían qué diantres era eso de dadá. Al acudir al teatro, los espectadores son golpeados, insultados, ridiculizados. El *show* termina antes de que nadie pueda darse cuenta de que son rehenes y que todo aquello es una gigantesca mascarada, al igual que el punk y la reveladora frase que John Lydon lanzó con gesto aburrido y cansado al público de San Francisco, en noviembre de 1978, durante el último concierto de los Sex Pistols: «¿Alguna vez os habéis sentido estafados?», para seguidamente abandonar el escenario. Nada es lo que parece porque ya nada es igual que ayer.

Seguimos en París. Había que dudar de todo, al menos de los dadaístas, todos ellos soldados que no quisieron ser soldados y artistas que negaban serlo. Dadá era un «siniestro farsante»[3]. Se cierra el telón. El mismo sentimiento de desubicación y agresión. París revisitado en San Francisco muchas décadas más tarde.

3. «Siniestro farsante»; «Dadá duda de todo y está tatuado. Todo es dadá»; «Cada uno de vosotros tiene en el corazón un contable, un reloj de oro y un pequeño paquete de mierda»: estas frases aparecieron, por vez primera, en los espectáculos dadaístas celebrados en el Palais des Fêtes, Salón des Indépendents, Teatro de L'Oeuvre y la Salle Gaveau. Estaban impresas en los folletos que los propios dadaístas distribuyeron entre el público. Luego fueron publicados en *Los siete manifiestos dadá* de Tristan Tzara (1924).

Ese instante del que hablábamos, que es el santo Grial de toda corriente transgresora en el arte, surgía así, de esta forma, justo cuando el público burgués que acudía a los teatros recogía sus abrigos y se disponía a regresar a sus casas, y entonces estallaban las quejas por pagar una entrada y acabar con el cuerpo molido a palos o recibir un alud de insultos. En aquellos días en que la guerra era la protagonista (la Primera Guerra Mundial había aparecido como el final de una supuesta heroicidad que los futuristas, obsesionados con los obuses, las armas metalizadas y los estertores, analizaron desde un punto de vista estético), los dadaístas se dedicaron a arrojar bombas imaginarias, unos proyectiles invisibles parecidos a los de Jello Biafra décadas más tarde subido al escenario, la misma *explotividad* que afirmaba Kruchenykh. Dadá, como todo movimiento que surgió desde la vida misma y que perseguía conducir a esa vida hasta un callejón sin salida, abrió un territorio a partir del cual otros muchos continuaron aquella labor de negación y destrucción.

Dadá, al alumbrar el camino, se embarcó en todo aquello que persiguió el punk cuando en 1976 se publicaron los primeros *singles* de The Damned, The Vibrators, Sex Pistols o Buzzcocks, lanzando frases que funcionaban como sentencias («Dadá duda de todo y está tatuado. Todo es dadá» o «Cada uno de vosotros tiene en el corazón un contable, un reloj de oro y un pequeño paquete de mierda»), pequeños fogonazos que podían haber encajado en cualquier canción punk. Pero en 1976 y 1977, con el siglo avanzando hacia su ocaso, resultaba imposible caminar en la oscuridad. La película ya sonaba cansina y repetitiva, y el punk disfrutaba de demasiados puntos de apoyo. No había espacio para la oscuridad. Esa inconsciencia y falta de programa —o el antiprograma de dadá convertido a su vez en el mejor de los programas— eran su mejor arma. Todos sus protagonistas coincidían en no saber adónde se dirigían, ignorar cómo, cuándo, en qué dirección exacta marchaban. Esto fue y sigue siendo la inalcanzable utopía del arte convertido en método de destrucción o al menos de iluminación, sus últimas palabras.

Pero había que intentarlo. Los primeros punks, a diferencia de gente como Malcolm McLaren, no sabían

hacia dónde se dirigían y, de sospecharlo, no querían oír hablar de ello. Porque había más de un «paquete de mierda» y porque el trabajo de destrucción y negatividad estaba frente a sus narices.

4. «Mi escritura es una bomba que yo lanzo»: Aleksei Kruchenykh en *Declaración de las palabras en sí mismas*. La obra de Kruchenykh es bastante desconocida en nuestro país. Fue el inventor del «zaum», fundamental para comprender el futurismo ruso. «Zaum» es una palabra inventada a partir de «za» («más allá de») y «um» («razón»). Se trataba de un lenguaje rico en inventiva poética.

Dadá anticipó cómo operaba el mercado, su carácter despiadado, capaz de replicar cualquier cosa: «Los verdaderos dadaístas están contra dadá», afirmaron en el panfleto que siguió a aquella velada de caos. Kruchenykh, advertido de algo que ya sospechaba, vivió eso mismo, y su movimiento, antes de ponerse al servicio de una revolución ya en marcha, se dedicó a dinamitar la cultura seria (los aplausos, al final de las veladas futuristas, eran respondidos con golpes y bastonazos, porque no había nada más humillante que recibir el agradecimiento del público). Para los punks, las pistas estaban en casi cualquier lado, como en la literatura, en aquellas obras que reflejaban la náusea y el cinismo, la sensación expresada por los jóvenes europeos y americanos tras la última guerra, el deseo y la pulsión negativa y también, en ocasiones, homicida. Tánatos como el definitivo Dios, guiando al protagonista de la novela *Viaje al fin de la noche* cuando advierte: «Os lo digo, infelices, jodidos de la vida, vencidos, desollados, siempre empapados de sudor; os lo advierto: cuando los grandes de este mundo empiezan a amaros es porque van a convertiros en carne de cañón». Esta es la cara oculta de la Luna, la parte maldita de la *explotividad*, el precio que el pop impuso a sus vástagos.

Según el artista Ilia Zdanevich, otro de los colegas de Kruchenykh, ser artista suponía ser un agresor: «Mi escritura es una bomba que yo lanzo —confesó Kruchenykh—, la vida que me rodea es una bomba lanzada contra mí, una bomba que choca contra otra en una

lluvia de metralla [...] Los fragmentos de metralla de mi escritura son formas de arte»[4].

El mismo tipo de bomba. La misma visión de guerra.

El artista sostiene la bomba, justo antes de decidir qué hacer con ella. Biafra, como hemos adelantado, perseguía esa misma *explotividad*. O revisitar la guerra, algo parecido a lo que hizo Michiro Endo, cantante de The Stalin —una de las primeras y mejores bandas punk de Japón, reflejando con ello que el punk fue un fenómeno global que no conocía fronteras—. Para entonces, Endo tenía treinta y dos años y había superado con creces la idea típica de los sesenta que aseguraba que, a partir de los treinta, te convertías en napalm. Endo, antes de hacerse con el trono del punk en Japón, había sido veterano en la guerra de Vietnam. Tan solo había cantado en la calle.

Las energías surgidas con la aparición del punk partían de esa misma inconsciencia proclamada por dadá, en la importancia de caminar en la oscuridad o pretender llegar lo más lejos posible con los ojos vendados. Todo lo que pudo decirse acerca del punk llegó más tarde. Años después, en entrevistas, y documentales, gente como John Lydon confesó por qué aquel día que hizo una improvisada prueba en la tienda de McLaren, frente a una *jukebox* donde sonaba la canción «I'm eighteen» de Alice Cooper, decidió moverse como un lunático, perder su mirada en visiones similares a las de Biafra y su imaginaria bomba. Aquel día, tal y como confesó, vio todo tipo de monstruos y fantasmas, imitando a los protagonistas de *El jorobado de Notre Dame*, *El fantasma de la ópera* o *Frankenstein*. Incluso hay quien asegura que tomó como referencia al protagonista de *Brighton Rock* (un antihéroe convertido en gánster), la famosa novela de Graham Greene.

Es esa misma invisibilidad la que opera en las sucesivas corrientes heréticas y transgresoras, en todo ese universo que fue la cultura popular y el *rock*

and roll en el siglo XX en su camino hacia una mayor radicalidad, es un legado que no vemos pero que, sin embargo, sigue estando *ahí* y que, cada cierto tiempo, irrumpe para recordarnos que nunca nos ha abandonado, que nada desaparece completamente, que no existe el crimen perfecto.

El relato histórico se construye mediante iluminaciones, instantes que marcaron a sus protagonistas. El filósofo y escritor Ernst Jünger, en una de sus obras, afirmó haberse sentido inmensamente vivo, experimentar el instante más feliz de su vida tras ser alcanzado por una bala en medio de la guerra (real, atroz, pura carnicería humana). Endo, por su parte, llevó la pulsión de muerte de su experiencia en Vietnam a los escenarios. Hay un gran número de estas experiencias en los derroteros de dadá, los futuristas o el primer y mejor surrealismo. Incluso en Andy Warhol y la Velvet Underground, cuando en 1966, durante uno de sus *shows* bautizado como *Exploding Plastic Inevitable*, el primero los hizo subir al escenario vestidos completamente de negro y de cara al público. Allí arriba se mantuvieron durante varias horas en medio de repetitivos ritmos que buscaban la hipnosis y la obra de arte total, mientras los cuerpos de los músicos eran inundados por imágenes y focos que iban y venían formando fantasmagorías. Cuando Warhol veía algún atisbo de previsibilidad y complacencia —el denostado agradecimiento del público en las veladas futuristas— gritaba «¡Cámbialo!» al encargado de las luces. Todo con tal de evitar la sonrisa, cualquier cosa con tal de cumplir las palabras de Lautréamont, aquellas que advertían que «la poesía está en todos aquellos lugares donde no habita la sonrisa»[5].

5. «La poesía está en todos aquellos lugares donde no habita la sonrisa», Lautrémont (1979), *Los cantos de Maldoror*. Barcelona: Barral Editores.

Seguid, seguid las sombras

El punk fue un movimiento internacional cuyos epicentros estuvieron en Londres, Nueva York o Los Ángeles. En Nueva York, en torno a 1976 surgió el fanzine *Punk*, que en sus primeros números dio salida a artistas como Lou Reed o Patti Smith, anticipando lo que bandas como Wire hicieron inmediatamente al tomar un *riff* de *rock and roll* y llevarlo a otra dimensión (su canción «Pink flag» es en realidad «Johnny B. Good» con un acorde sostenido todo el tiempo). Mientras tanto, un año más tarde, en Los Ángeles, Claude Veis (alias Kickboy Face) coeditó el mítico fanzine *Slash*.

En Los Ángeles, precisamente, The Screamers inspiraron a numerosos punks. El estilo de Biafra, con su gesto sobre el escenario al borde del colapso, desquiciante y al límite, fue el de Tomata du Plenty. The Screamers, surgidos a partir de Ze Whiz Kidz (1969-1972) —un grupo de amigos que solían travestirse y pasearse por las calles de Seattle—, influenciaron a numerosas bandas punks de Los Ángeles. En ellos puede verse la fuerza del *glam rock* a la hora de influenciar al punk y a bandas imprescindibles e inalcanzables como Ramones. Liderados por el carismático Plenty, sus *shows* eran breves y caóticos, violentas performances en las que se hacía acompañar por un sintetizador y una batería. Tras su paso por el punk, Plenty se dedicó a la pintura hasta su muerte, pero su legado puede verse en numerosos artistas y cantantes que buscaron la misma actitud de inminencia y furia del punk.

«Nosotros estábamos metidos en el rollo Marcel Duchamp —confesó para *The Independent* Colin Newman, uno de los fundadores de Wire—. Salvo Robert, todos habíamos sido estudiantes de arte. Nunca discutimos mi idea acerca de reinventar el *rock and roll*, pero Bruce quiso involucrarse en connotaciones de exquisito arte y, de forma deliberada, no hablaba en plan punk. Nuestra generación fue la primera que se dio cuenta, de una manera crítica, de que estábamos intentando traer

arte a la música. Probablemente, Wire lo hicimos más que ninguna otra banda».[6] Newman, con estas palabras, expresa algo que sucedió con buena parte de la escena, pero que en el caso de Wire tenía un plan, un intento de expresar, por medio del arte, toda la rabia del punk. Muchos artistas punks influenciados fuertemente por dadá, como Lou Beach (sus *collages* se inspiraban en gente como la dadaísta berlinesa Hannah Höch), eran miembros activos de la comunidad punk. Wire no fue un caso aislado. Numerosos punks habían estudiado en escuelas de bellas artes:

6. «Nosotros estábamos metidos en el rollo Marcel Duchamp»: Newman, Colin (2006), «Wire: the art-punk band's journey and legacy», en *The Independent*. Londres, 17 de febrero.

Hornsey College of Art (Londres):
Adam Ant, Viv Albertine (The Slits), Mike Barson (Madness), G. Lewis y Rob Gotobed (Wire).
St Martin's School of Art (Londres):
Glen Matlock (Sex Pistols y The Rich Kids), Lora Logic (X-Ray Spex).
Central School of Art and Design (Londres):
Joe Strummer (The Clash).
Epsom School of Art and Design (Surrey):
Richard Butler (The Psychedelic Furs).
Coventry School of Art and Design (Coventry):
Hazel O'Connor y Jerry Dammers (The Specials y The Selecter).
Leeds College of Art (Leeds):
Marc Almond, The Mekons, Green Gartside (Scritti Politti).
Harrow School of Art (Harrow):
Models (incluido Marco Pirroni, después en Adam and The Ants).
Liverpool School of Art and Design (Liverpool):
todos los miembros de Siouxsie and The Banshees.
Edinburgh College of Art (Edinburgh):
Jo Callis (The Human League), Eugene Reynolds (The Rezillos).
Sheffield Institute of Arts (Sheffield):
Richard Kirk (Cabaret Voltaire).
Croydon School of Art (Croydon):
Malcolm McLaren y Jamie Reid.

Los fanzines *Slash* y *Punk*, entre tantos otros, dieron cabida en sus páginas a escritores como Burroughs o Ballard. Algo parecido hicieron V. Vale y su *Re/Search* en San Francisco y Tom Vague con su *Vague* en Londres. Ambos conectaron música con arte, trazando genealogías que alimentaron el nihilismo del punk como una fantástica mentira, la cultura en forma de caos: las ideas del mayo francés y la aparición del terrorismo, los situacionistas y el anarquismo, la ciencia ficción y los poetas malditos. Los fanzines punk, con sus ideas sobre autogestión y comunidad, miraban hacia un pasado que surgía desde el terreno del arte, de experiencias que habían precedido a la aparición de las primeras publicaciones, como en el que, posiblemente sea el primer fanzine cuando, en 1962, una comunidad de escritores y poetas de Nueva York, encabezados por Ed Sanders, dio vida a *Fuck You: A Magazine of the Arts*. Luego aquel gesto tuvo sus réplicas en numerosas y precarias publicaciones, ediciones limitadas a precios mínimos que aprovecharon las posibilidades abiertas por las pequeñas imprentas caseras, dando lugar a la *Mimeo Revolution* (una abreviatura de *mimeograph machine*).

No solo dadá y los futuristas iluminaron a muchos protagonistas del punk. Años después, McLaren confesó lo que ya todo el mundo sabía: un gran número de aquellos primeros agitadores del punk no eran músicos, ni tampoco estaban realmente interesados en la música. Otros movimientos de la vanguardia, como el accionismo vienés, fluxus o el *mail art*, inspiraron a músicos como el popular artista y activista austriaco Paul Thomann. En julio de 1976, el mes que debutaban The Clash y The Damned, Thomann visitó la tienda de McLaren. Amante de la performance, el *collage* y todo tipo de arte visual, pronto se hizo amigo de McLaren, que le propuso hacer juntos un fanzine situacionista. La idea nunca se materializó, porque muy pronto, ese mismo año, el mánager y empresario de la desviación lanzó a Sex Pistols como los nuevos Bay City Rollers. Thomann, que entonces tenía treinta y un años, tras

escuchar a la banda, quiso ser partícipe de algo que aún no era conocido como «punk». De su mano surgió la banda The Bourgeois Guillotine, que a finales de ese año grabaron su *single* «Dresden bombs got me down», publicado en Casual Records. En el arte del disco se incluyen varios *collages* del mismo Thomann. En uno de estos aparece la cabeza del artista fluxus Joseph Beuys bajo la frase «¡Esto no es una pipa, sino la cabeza de Joseph Beuys explotando!». Tras esta efímera aventura se trasladó a vivir hasta Essex, en donde comenzó a experimentar con la música electrónica y ruidista.

Thomann, sin embargo, recordaba a bandas fluxus como los suecos Träd Gräs Och Stenar, que en los primeros setenta se presentaba bajo lemas como «Tócalo tú mismo» o «Tú eres la música, nosotros la banda». Pero Thomann y Träd Gräs Och Stenar, al mismo tiempo, recordaban a Henry Flynt. A comienzos de los sesenta, Flynt, armado con una pancarta en la que podía leerse «Derribemos los museos», marchó hasta el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York y el Lincoln Center. En las imágenes que se conservan, los transeúntes lo observan extrañados. El frío es intenso y Flynt luce orejeras y un grueso abrigo. Para él, en su ataque feroz a la cultura seria, el compositor Stockhausen representaba la muerte. En uno de esos furibundos manifiestos, atacaba toda esa música que «te ennoblece al escucharla»[7].

7. Sobre Henry Flynt recomiendo su completísima web (www.henryflynt.org) y, especialmente, los manifiestos y textos sobre estética y música, como *The meaning of my avant-garde hillbilly and blues music.*

Flynt era sarcástico, hábil, brillante. En 1966, cuando el país entero se embarcó en la guerra de Vietnam, publicó un sorprendente disco bajo el título de *I don't wanna*, que recogía nueve piezas de *hillbilly* y *bluegrass*, todas ellas dominadas por una voz arrastrada y desquiciada, una auténtica locura que suena vanguardista sin pretenderlo y también extrañamente atemporal. No hay arrogancia alguna en lo que canta, ni en cómo canta. Otra de sus canciones, titulada «Goodbye Wall Street», es más de lo mismo. El disco es como una isla en medio de un océano. Es punk antes del punk.

Lo que hacemos es secreto

El lugar es el estadio de Wembley y la fecha agosto de 1972. La imagen pasa fugaz ante la cámara. Sin embargo, podemos ver a un joven y sonriente McLaren rodeado de camisetas y ropa *vintage* perteneciente a su mítica tienda *Let it Rock*, situada en el número 430 de Kings Road, Londres. El local estaba a medio camino entre una boutique de ropa y una tienda de discos. En su interior, la estética del *teddy boy* se mezclaba con emblemas revolucionarios y, en poco más de un año, cambió el nombre de la tienda por el de *Too fast to live too young to die*, decantándose por el *rock and roll* y las odas a la rebelión y los delincuentes juveniles. McLaren, en su intento por llevar la provocación al mundo de la moda y la cultura popular, es filmado mientras vende una camiseta de Little Richard junto al lema *Vive le rock!*. Esto sucedió en un célebre festival encabezado por Bill Haley, Chuck Berry, Bo Diddley o Jerry Lee Lewis, entre otros artistas, pero donde Little Richard, que salió a escena poseído por una fuerza misteriosa y poderosa, deslumbró a las más de cincuenta mil personas congregadas aquella noche.

La cámara pasa rápidamente, casi como si estuviera emulando un truco de magia. Es ilusionismo, o parece serlo, al menos cuando lo vemos con los ojos del presente. Al detener la secuencia, justo cuando aparece el rostro de McLaren y sus ayudantes, todos ellos llamados a convertirse en historia del *rock and roll* en poco más de cuatro años, estamos presenciando un momento bello y maravilloso. Es el nacimiento de algo o el instante en que el caminante decide torcer el gesto y enfilar el camino que lo conducirá a la cumbre. Está allí, en medio de aquel desfile de subculturas, fascinado por la arrogancia genuinamente *teddy*, casi invocando a esos punks que aún no existían y a las bajas pasiones, las únicas capaces de reafirmar a una subcultura.

La falta de sonrisa defendida por Lautréamont conducía a la rabia y, en ocasiones, también a la violencia. Existen numerosas imágenes que recogen los momentos previos a las sesiones fotográficas de las primeras bandas punk. En casi todas ellas, sus miembros deciden posar bajo el disfraz del gánster. «Nosotros tenemos la bomba», parecen advertir. La transformación es fulminante; en un segundo, Strummer cambia su rostro para parecer más duro; otro masca un palillo, que mueve de un lado a otro de la boca; un tercero mira ausente al infinito. El aspecto de los punks imitaba al de los delincuentes juveniles, la larga tradición surgida en los años cincuenta, que unía juventud con peligrosidad social y que, en el contexto inglés, reivindicaba la violencia de los *teddy boys*, esa negación descrita por el sociólogo Albert K. Cohen como «maligna, gratuita y destructiva».

Los delincuentes juveniles habían logrado muchas de las cosas que los punks soñaban. A mediados de los sesenta, los situacionistas ingleses habían afirmado que «los delincuentes juveniles —no los artistas pop— son los verdaderos herederos de dadá. Captando instintivamente su exclusión del conjunto de la vida social, han denunciado, ridiculizado, degradado y destruido sus productos. Un teléfono destrozado, un coche incendiado, un minusválido aterrorizado, son la negación viva de los valores en nombre de los cuales se elimina la vida. La violencia delictiva es un derrocamiento espontáneo del rol abstracto y contemplativo impuesto a todos, pero la incapacidad de los delincuentes para percibir cualquier posibilidad de cambiar las cosas de verdad les obliga, como a los dadaístas, a permanecer en el puro nihilismo»[8]. La violencia de los jóvenes era liberadora. «Cuando estaba en primaria —confesó Iggy Pop en una entrevista en la que describía a los mismos chicos que luego él trataría de superar— vi a dos chicos más mayores que iban con un *look* de delincuente de los años cincuenta, con chaquetas con el cuello subido, Levi's azul oscuro con el dobladillo vuelto, zapatos de punta, apoyados en la pared de mi escuela. Eran demasiado mayores para estar allí, y uno de ellos dijo: "Mierda". Yo nunca había oído esa palabra, pero me sonó mal. No recuerdo haber pensado que fueran guay, pero se respiraba electricidad en el aire, digámoslo así. Después desaparecieron y pensé: "Dios mío, ¿y todo esto de qué va?".» Esa pregunta fue el inicio de todo, o quizá esta otra que carecía de respuesta: «¿Qué debo hacer con esto?»[9]. Es la sensación de encontrarse desubicado, buscando algo que resulte familiar. Esa pregunta va directa al corazón de todo.

8. «Los delincuentes juveniles —no los artistas pop— son los verdaderos herederos de dadá»: sección inglesa de la Internacional Situacionista, «La verdadera vanguardia: el juego-revuelta de la delincuencia, el delito común y el nuevo lumpen», incluido en *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución* (Pepitas de Calabaza, 2004,p. 51).

9. «Cuando estaba en primaria»: Iggy Pop en *Vice*, volumen 6, número 2, p. 68.

Esta fascinación por los delincuentes juveniles puede verse en los adhesivos y carteles que, a comienzos de los setenta, aparecieron por algunas calles de Londres y que rezaban «Oferta especial. Durante esta semana el local recibe a ladrones». Detrás de ellos estaba Jamie Reid, futuro diseñador del arte de los Sex Pistols, entonces metido de lleno en un colectivo situacionista, con base en Croydon, llamado Suburban Press. «El fenómeno pop nunca me interesó —confesó Reid en una entrevista—. Vi el punk como un eslabón más de una cierta actitud artística que encadenaba a los agitadores rusos, el surrealismo, dadá y el situacionismo»[10]. Este estilo comenzó a influir a aquellos jóvenes que, unos años después, crearían los primeros fanzines genuinamente punks como *Sniffin Glue*. Porque cualquiera podía hacer un buen cartel. Cualquiera era capaz de componer una buena canción punk, o al menos así parecía sugerir la creciente escena punk. Lou Beach o Gee Vaucher (diseñadora del arte de Crass) tomaron la herencia de dadá y la llevaron a un nuevo contexto, con la guerra fría de actualidad y la derecha imponiendo su agenda.

10. «El fenómeno punk nunca me interesó»: Jamie Reid citado en Elizabeth E. Guffey, *Retro: the culture of revival* (Reaktion Books, 2006).

Periódicos recortados y frases con doble sentido. Cualquiera podía lograrlo. Bien o mal, podía lograrse.

Era una protesta contra el aburrimiento, todo con tal de abandonar los autobuses del aburrimiento, los mismos que en 1973 Reid diseñó para Suburban Press y que tomó prestados de la revista del grupo de San Francisco *Point Blank!* Los autobuses habían sido alterados. En uno de ellos podía leerse «Aburrimiento» y en otro «Ningún lugar», pero anunciaban un cuento sin final feliz. La ilustración se utilizó luego para el cartel *Pretty Vacant* de Sex Pistols y como contraportada al famoso *single*.

Durante toda su vida, McLaren se dedicó a traducir y poner una y otra vez en funcionamiento la experiencia del falso Santa Claus que irrumpió durante la navidades de 1968 ante las puertas del centro comercial Selfridges, en pleno centro de Londres. Este fue el acto fundacional del punk antes del punk, o al menos concentra todo el sentido de apropiación, subversión de la cultura, estafa y provocación del punk. Poco a poco la aparición de un Santa Claus repartiendo juguetes a los numerosos niños que salían del lugar en compañía de sus padres, se fue transformando en algo grotesco y siniestro. Inmediatamente llegaron una veintena de miembros de King Mob —un grupo de agitadores dedicado al terrorismo cultural— que repartieron octavillas. El texto era terrible. Culpaba a los ingleses por su holgazanería. Las navidades no iban a ser dulces. La paz era imposible. Todo terminó cuando los policías acudieron rápidamente y, en medio de gritos, empujones y lloros de los niños, se llevaron detenido al falso Santa Claus. Este acto concentra y resume décadas de algaradas, intentos de dinamitar la cultura seria, de provocar una reacción en cadena y enfrentarse a los demonios (los de uno mismo y los de cualquiera). También habla de una mentira, o de cómo una mentira puede alumbrar algo de verdad, o también de cómo a partir de una mentira puede surgir algo bello.

En las décadas siguientes, McLaren, en numerosas entrevistas, aseguró haber estado presente en la acción e incluso haber sido él quien se escondía tras el traje rojo y la barba blanca, algo totalmente falso. «Andábamos repartiendo juguetes y los niños estaban como locos —afirmó un orgulloso McLaren en una entrevista, engordando un relato falso—. Yo estaba junto a una señora mayor y las puertas se abrieron y me vi a toda esa policía. Así que me pegué a la señora muy de cerca y caminé atravesando la barrera policial como si la estuviera acompañando.»[11] Todo esto lo confesó después, lo mismo que cuarenta años más tarde, Dave y Stuart Wise, fundadores de King Mob, me contaron un curioso episodio que sucedió en Notting Hill. A comienzos de los ochenta, con The Clash subidos al tren de las multinacionales y la fama, vieron a Joe Strummer bajando por una calle. Se dirigía en su misma dirección. Strummer los conocía y, al pasar junto a ellos, bajó la cabeza, en un gesto que los hermanos Wise interpretaron como si estuvieran frente al indio Gerónimo desfilando cabizbajo ante las victoriosas tropas americanas. Ya no había más indios, tampoco bárbaros. Strummer, al encontrarse cara a cara con los fundadores de King Mob, evocaba todo aquello, o lo que fue y pudo haber sido el punk. El siglo XX caminaba hacia su extinción. El fantasma de dadá se desvanecía.

11. «Andábamos repartiendo juguetes»: McLaren citado en *King Mob. Nosotros, el Partido del Diablo* (La Felguera Editores, 2014, p. 18).

Esta misma furia es la que aparece en *Jubilee*, una película dirigida por Derek Jarman y una de las mejores que contaron el fenómeno punk sin necesidad de nombrarlo y sin que tampoco aparecieran bandas de punk. A quien sí vemos en *Jubilee* es a Jordan (en realidad Pamela Rooke), una habitual de la tienda de McLaren. Muy pronto, en sus sesiones como modelo, se convirtió en uno de los iconos punk más reconocibles, junto con John Lydon, Soo Catwoman o Siouxsie Sioux. En sus apariciones en reportajes fotográficos o en aquellas imágenes de conciertos, aparece desafiante y, al mismo tiempo, extraña. Jordan expresaba

algo curioso: su imagen resultaba inaprensible e inalcanzable, pero generó un efecto de imitación, lo mismo que la enigmática Soo Catwoman, con su aspecto felino y ausente, y que pronto contó con decenas de imitadoras.

En la película, Jordan interpreta a una Amyl Nitrite armada y furiosa, siempre a punto de explotar, incontenible, casi rayando la locura, expresando algo tan poderoso como el lema de una de las camisetas de McLaren: «Solo los anarquistas son hermosos». En una entrevista, Jordan lanzó esta afirmación: «La letra de "Anarchy in the UK" no fue escrita por Johnny Rotten, sino por un antiguo miembro de la Angry Brigade»[12]. Cierto o no, su declaración abre una puerta o la mantiene abierta para que entremos. Es suficientemente inspiradora, aunque quizá lo que quiso decir no fue que *realmente* la hubiese escrito un antiguo miembro de The Angry Brigade. Jordan/Amyl Nitrite habla de esta gran corriente eléctrica, de las sucesivas olas que acaban aterrizando en una playa. Nos dice que ese lugar es nuestro presente. Jordan/Amyl Nitrite habla del legado oculto del pop.

12. «La letra de "Anarchy in the UK"»: Jordan entrevistada en *Search & Destroy*, nº 4 (1977).

Porque lo realmente importante no es contar la historia como *realmente* ha sido. Es un imposible, un engaño deliberado en el que se embarcan los historiadores, porque toda forma de narración nace tocada de muerte y porque *hacer* historia es sencillo. Basta con tomar un dato y sumarlo a otro, pero casi siempre el resultado es pobre y hueco. En nuestro caso, no nos ayuda a entender el diálogo del punk, como tantos otros movimientos contraculturales, con su propio pasado y lo que podía decir a un futuro en el cual nadie creía pero que, obviamente, alcanzó a todos. Lo revelador es narrar la naturaleza de cada uno de los instantes de peligro que contaminaron el siglo XX y su carácter de bandidaje y apropiacionismo, el inevitable reflujo del tiempo. Es decir, tomar las palabras de Jordan/Amyl Nitrite como lo que son:

un acertijo, una metáfora, la imagen de una persona rebuscando en una caja de herramientas. Por esta razón, puede que la afirmación de Jordan no fuese cierta, pero es reveladora y osada. Es la voz del punk.

En Londres, una década antes de la llegada del punk, apareció una pintada obra de King Mob. La pintada, todo un manifiesto político con la música y el pop como pretexto, rezaba: *All you need is dynamite*, alterando y desviando la popular canción de The Beatles «All you need is love» (los sucesores de Kruchenykh comenzando a componer canciones punk, o quizá su sombra). Entre muchas otras acciones, la Angry Brigade, inspirada por King Mob entre muchos otros y a la que historiadores como Tom Vague han descrito como el antecedente ideológico y estético de los primeros punks, hizo volar por los aires la furgoneta de la BBC encargada de retransmitir un concurso de Mis Mundo. También atacaron tiendas de ropa y oficinas de reclutamiento. Fueron ellos quienes, a modo de conclusión, en su octavo comunicado, lanzaron al mundo la siguiente pregunta: «Hermanos y hermanas, ¿cuáles son vuestros verdaderos deseos?¿Estar sentados en la cafetería, con la mirada distante, vacía, aburrida, bebiendo un café que sabe a nada o, quizás, volarla o prenderle fuego. Lo único que pueden hacer con las modernas casas de esclavos —llamadas *boutiques*— es destruirlas. No puedes reformar el capitalismo y lo inhumano. Solo patéalo hasta que se rompa. Revolución». La respuesta era complicada. Primero debía conocerse la naturaleza del ser humano. Luego, una vez hecho, tomar una elección: «volarla o prenderle fuego».

La Angry Brigade también atacó la casa del ministro de Trabajo Robert Carr. Su nombre estaba en la lista que la diseñadora y entonces compañera sentimental de McLaren, Vivienne Westwood, había estampado en una de sus camisetas. En un lado se exhibía una larguísima lista de «odios» en donde se incluían nombres tan conocidos como los del propio Carr, el Partido Liberal, el actor Michael Caine, el programa *Top of the pops* o

los cantantes Rod Stewart y Bryan Ferry. En el lado de los «amores» aparecían Valerie Solanas y su Manifiesto SCUM, Robin Hood, el anarquista Durruti, las radios libres, John Coltrane, Iggy Pop, el escritor *beat* Alexander Trocchi o el grupo situacionista americano Point Blank!, entre muchos otros. La camiseta llevaba por título «Te levantarás una mañana y sabrás en qué lado de la cama estabas echado» y estaba inspirada en Wyndham Lewis y los vorticistas ingleses, concretamente en el manifiesto publicado en el primer número de *Blast* y que estaba dividido entre *Blessed* o *Blasted*.

La camiseta, el manifiesto, separaban dos mundos. Rechazaban lo que estaba llamado a perecer. Había que elegir y, además, hacerlo ya. Porque era imposible mantener enterrado mucho más aquel secreto. Había que revelarlo, contarlo al mundo. Por eso, «What we do is secret», el tema con el que se abre el primer disco de la banda Germs, publicado en 1979, sirve de epitafio a esta historia, que es al mismo tiempo la historia de la subversión, de todos y cada uno de los trabajos negativos y destructivos que aún hoy quedan por hacer. La canción dice así: «Hemos estado aquí todo este tiempo / Fijaciones reales / Ocultos profundamente en el furor / Lo que hacemos es secreto».

A GREAT NEGATIVE WORK OF DESTRUCTION TO BE ACCOMPLISHED

SERVANDO ROCHA

Visions of war

Jello Biafra, singer for the Dead Kennedys, laughs from the stage with a threatening expression. He is shirtless and sweating, moving from side to side. The band that accompanies him (a group of brilliant musicians who decided to embrace the fury and repetition of punk) has given him a moment to catch his breath and be with himself. But he is not alone and time is running out. Biafra, who in reality is somewhere else, looks at the back of the room while the audience —who again and again climb up on the stage to dive from it— watches his lost eyes. What he sees is beyond their reach; it is a spectral vision, impossible to trap. A mystery. The singer, alone in his world, talks, gesticulates, and at one point seems to laugh even more strongly. It is not a laugh, but a lament, something grotesque, the laughter of a mad clown or of a vagabond gone insane. “You want it? Well, do you want it?” he seems to ask, holding something invisible in his right hand, something heavy and which he repeatedly moves from left to right. That object we cannot see, that imaginary something seemingly worth its weight in gold, provokes more laughter, which is now uncontrollable and excessive. “You want it? Well, do you want it?” he repeats.

It is a bomb, a damned bomb.

It is now when the audience understands. Now the singer has the power, has total control. What will he do with that imaginary object? Biafra cocks his arm and throws it far away. For one or two seconds, he stands there with his face frozen, seeing how his invisible bomb flies until it reaches its target. He is then shaken violently backwards, in a gesture simulating an expanding shock wave. The audience goes crazy and the singer’s voice —who is no longer a singer but a terrorist who has managed to survive— picks up the song at the precise moment when everything begins anew and the song rises to reach the chorus.

This moment denies the possibility that good stories will always end badly. It rejects the idea that if you play, you pay. Biafra has achieved his objective. What did he see before throwing his bomb? What relationship did all of this have with music? Like in any clandestine action, there is something not said, even if time eventually solves all of the enigmas and little by little, after following the trail of detonations —the fires, the storms, the outbreaks of insanity— we are closer to knowing what happened or could have happened. This is the secret territory of art that, as in the case of punk, emerges from something very close to the moment hallucinated by Biafra, who saw something horrible that drove him to throw his bomb, to laugh like a lunatic, to proclaim that everybody throw whatever they have at hand, whatever it might be, that there is no time to lose.

Explodity

Few words can reflect the urgent, chaotic, and suicidal nature of punk like "explodity", but also the ideology of the avant-garde and of the black flag, that connection capable of affirming that there is no act of destruction which is not at the same time an act of creation. Because Biafra, without knowing it, belonged to a larger picture. In his nightmare, in all of his universe, he did not march alone. That night, Biafra froze a past instant, the moment when in 1913 the Russian Futurist Aleksei Kruchenykh —one of the most radical Russian poets of the period— published his book *Explodity*.[1] The illustration on its cover depicts a great tumult. Dozens of persons seem to throw themselves forward violently. That instant could be something similar to what occurred in 1956, during the premiere of the film *Rock around the clock* in the Trocadero cinema at Elephant and Castle in south London, when dozens of very young "teddy boys" slashed the cinema's seats with their switchblades and danced in the aisles (there is a famous photograph where one sees the manager of the cinema surrounded by threatening and dirty young men looking at him with contempt. The place seems to have been assaulted by something unforeseen. It is the world turned upside down). It could also be the moment of panic that occurred at the beginning of the 1980s, triggered by the Japanese band GISM, who decided to take real gunshots during one of their shows. Or also the numerous concerts by bands such as the Bags, Avengers, Circle Jerks, or Black Flag, concerts from those same years that were stormed by the police in Los Angeles and San Francisco.

1. In reality, the author refers to *Vzorval*, a book published in 1913 in Saint Petersburg. The title has been translated into English as "explodity", which we have adopted into Spanish as "explotividad", a term that does not appear in the dictionary but expresses perfectly the idea of Zaum of creating words based on their sonority.

This is a story that talks about artists and musicians, juvenile delinquents and ascetics. It is a story that went for broke not in the value of the artistic products, in the songs, records, or messages, but in something very different. The definitive was what happened at that moment of indecision, when the spectator (the audience watching a Biafra transformed into a terrorist mime) had to answer the following question: "What do I do with this?". That doubt is what the Sex Pistols, Germs, The Zeros, Alternative TV, and so many others exploited fully. It is the spectators confronting something that they do not know, cannot or do not want to interpret, something that involves them, talks about their world and incites them to be swept along, be carried away by someone else's plans. The spectators see their own demons. This is not *rock and roll* but *something else*.

That was the moment when punk risked everything. For this reason, in almost all of the books and essays written by researchers and academics, in the fanzines and interviews with the same bands, Dada returns, the shadow of Cabaret Voltaire, when at the beginning of the century in Zurich the Dadaists threw themselves

into an outpouring of creativity and destruction, embracing an operation that was pure cultural terror: “There is a great negative work of destruction to be accomplished” they proclaimed.[2] This work of destruction by Dada was presented in the form of cacophonies, destroyed instruments, simultaneous or extended poems.

2. “Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir.” (“Let each man proclaim: there is a great negative work of destruction to be accomplished.”) Tzara, T. (1918): “Manifieste Dada” 23 mars 1918 (http://archives-dada.tumblr.com/post/41521172634/tristan-tzara-manifeste-dada-23-mars-1918)

When it arrived in Paris at the beginning of the 1920s, Dada was transformed into something famous but also into a cursed and dangerous word, with several manifestos in the form of poems announcing that one should be wary of Dada. The audience arriving at the theater was punched, insulted, ridiculed. The show finished before anyone could realize that they had been kidnapped and that all of this was a gigantic masquerade, just like punk and the revealing phrase that John Lydon, with a bored and tired gesture, flung at the audience in San Francisco in November 1978, during the last concert of the Sex Pistols: “Ever get the feeling you’ve been cheated?”, before immediately abandoning the stage.
Nothing is what it seems because now nothing is the same as yesterday.

We are still in Paris. One had to question everything, at least the Dadaists had to, all of them soldiers who did not want to be soldiers and artists who denied being artists. Dada was a “sinister fraud”.[3] The curtain dropped. The same sense of displacedness and aggression. Paris revisited in San Francisco many decades later.

3. “Sinister fraud”: “Dada doubts everything and is tattooed. Everything is Dada”; “Each one of you has in his heart an accountant, a gold watch, and a small packet of shit”: these phrases appeared for the first time in the Dada events held in the Palais des Fétes, Salón des Indépendents, Teatro de L’Oeuvre, and Salle Gaveau. They were printed on the leaflets that the Dadaists distributed among the audience. Later they were published in the *Seven Dada Manifestos* by Tristan Tzara (1924).

That instant we are talking about, the Holy Grail of all transgressive currents in art, emerged like

that, in that way, just when the bourgeois audience attending the theaters picked up their coats and was about to return home, and then the complaints burst out about having paid an admission and ending up with a beating and receiving an avalanche of insults. In those days when the war was the dominating subject (the First World War had appeared as the end of a supposed heroicity that the Futurists, obsessed with mortars, metal weapons and death rattles, analyzed from an aesthetic point of view), the Dadaists were dedicated to throwing imaginary bombs, invisible projectiles similar to the ones Jello Biafra hurled decades later from the stage, the same “explodity” that Kruchenykh avowed. Dada, like any movement that arose from life itself and that pursued driving that life down a dead-end alley, opened up a territory in which many others continued that labor of negation and destruction.

Dada, in illuminating the path, embarked on everything that punk pursued when in 1976 the first singles from The Damned, The Vibrators, Sex Pistols, or Buzzcocks were issued, hurling phrases that functioned like pronouncements (“Dada doubts everything and is tattooed. Everything is Dada” or “Each one of you has in his heart an accountant, a gold watch, and a small packet of shit”), tiny flashes that could have fit into any punk song. But in 1976 and 1977, with the century advancing towards its end, it was impossible to walk in the darkness. The film sounded wearying and repetitive, and punk enjoyed too many points of support. There was no space for darkness. This unconsciousness and lack of a program —or Dada’s anti-program transformed into the best of all programs— was its greatest weapon. All of punk’s figures agreed on not knowing where they were headed, ignoring how, why, in exactly which direction they were marching. This was and continues to be the unreachable utopia of art transformed into a method of destruction or at least of illumination, its final last words.

But one had to attempt it. The first punks, in contrast to people like Malcolm McLaren, did not know where they were headed and if they suspected where, did not want to hear any talk about it. Because there was more than one "packet of shit" and because the work of destruction and negation was right in front of their noses.

Dada anticipated how the market operated, its ruthless character, capable of replicating anything: "The true Dadaists are against Dada" they claimed in the pamphlet that followed that evening of chaos. Kruchenykh, warned of something he already suspected, experienced the very same thing, and his movement, before putting itself at the service of a revolution already underway, devoted itself to dynamiting serious culture (the applause at the end of Futurist evenings was answered with punches and blows, because there was nothing more humiliating than receiving the gratitude of the audience). For the punks, the clues were almost everywhere, as in literature, in those works that reflected the nausea and the cynicism, the sensation expressed by young Europeans and Americans after the last war, the desire and the negative — and occasionally homicidal— pulsation. Thanatos as the definitive God, guiding the hero of the novel *Journey to the End of the Night* when He pronounces: "I tell you, the wretched, screwed by life, you defeated, you flayed, always drenched in sweat; I warn you: when the big wheels in this world start to love you it is because they are going to turn you into cannon fodder." This is the dark face of the Moon, the evil part of "explodity", the price pop imposed on its descendents.

According to the artist Ilia Zdanevich, another colleague of Kruchenykh, being an artist meant being an aggressor: "My writing is a bomb that I hurl," confessed Kruchenykh, "the life that surrounds me is a bomb hurled at me, a bomb that smashes against another bomb in a rain of shrapnel [...] The fragments of shrapnel of my writing are forms of art."[4] The same type of bomb. The same vision of war.

The artist holds the bomb, just before deciding what to do with it. Biafra, as we have already stated, pursued that same "explodity". Or revisit war, something similar to what Michiro Endo did, singer of The Stalin —one of the first and best punk bands in Japanese, proving that punk was a global phenomenon that knew no boundaries. At that time Endo was thirty-two years old and had overcome the typical idea of the 1960s that claimed, after you turn thirty you will become napalm. Endo, before climbing on the throne of punk in Japan, had fought in the war in Vietnam. He had only sung in the street till then.

The energies arising from the emergence of punk started from that same unconsciousness proclaimed by Dada, from the importance of walking in the darkness or attempting to get as far as possible with your eyes blindfolded. Everything one could say about punk happened later. Years later, in interviews and documentaries, people like John Lydon confessed that the day he did an improvised audition in McLaren's shop, in front of a jukebox where "I'm Eighteen" by Alice Cooper was sounding, he decided to move like a lunatic, to aimlessly stare at visions like those of Biafra and his imaginary bomb. That day, as he later recounted, he saw all types of monsters and ghosts, imitating the main characters from *The Hunchback of Notre Dame, The Phantom of the Opera,* or *Frankenstein*. There are even those who claim he took as a reference the hero of *Brighton Rock* (an anti-hero transformed into a gangster), the famous novel by Graham Greene.

This is the same invisibility that operates in successive heretical and transgressive currents,

4. "My writing is a bomb that I throw": Aleksei Kruchenykh in *Declaration of the Word as Such*. The work of Kruchenykh is little known in Spain. He was the inventor of "Zaum", which is fundamental for understanding Russian Futurism. "Zaum" is a word created from "za" (beyond) and "um" (reason). It was a language rich in poetic invention.

everywhere in that universe of popular culture and rock and roll in the twentieth century on its course towards a greater radicality, it is a legacy we do not see but that, nevertheless, remains *there* and that, every certain amount of time, erupts to remind us it has never abandoned us, that nothing disappears completely, the perfect crime does not exist.
The historical story is constructed by means of illuminations, instants that marked its protagonists. The philosopher and writer Ernst Jünger affirmed in one of his works having felt intensely alive, experiencing the happiest instant of his life, after being hit by a bullet in the midst of the war (real, brutal, pure human butchery). Endo, for his part, brought the pulsation of death from his experiences in Vietnam to the stage. There are a great number of these experiences in the paths of Dada, of the Futurists, of the first and best Surrealism. Even in Andy Warhol and the Velvet Underground, when in 1966, during one of their shows titled *Exploding Plastic Inevitable*, the former made the latter go up on stage dressed completely in black and facing the public. Up there, they stood for various hours amidst repetitive rhythms that sought hypnosis and the total work of art, while the musicians' bodies were flooded with images and spotlights that came and went, forming phantasmagorias. Whenever Warhol detected a glimmer of predictability and complaisance — the reviled gratitude of the audience at the Futurist soirees— he shouted "change it!" to the lighting man. Anything to avoid the smile, anything at all to abide by the words of Lautréamont, those that warned that "but know that poetry is to be found everywhere where the stupidly mocking smile of duck-faced man does not exist."[5]

5. "Mais, sachez que la poésie se trouve partout où n'est pas le sourire, stupidement railleur, de l'homme, à la figure de canard"; Englsih translation taken from Comté de Lautréamont, *Songs of Maldoror*, (translated by Guy Wernham) New York 1946; Canto VI, p. 261.

Follow, follow the shadows

Punk was an international movement whose epicenters were in London, New York, and Los Angeles. In New York the fanzine *Punk* appeared around 1976, showcasing in its first issues artists such as Lou Reed or Patti Smith, anticipating what bands like Wire immediately did when they took a riff from rock and roll and transported it to another dimension (their song "Pink Flag" is in reality "Johnny B. Good" with one chord sustained the entire time). A year later in Los Angeles, Claude Veis (alias Kickboy Face) edited the mythical fanzine *Slash*.

In Los Angeles was precisely where The Screamers inspired numerous punks. Biafra's style, with his gestures on the stage at the verge of collapse, maddening and to the limit, was that of Tomata du Plenty. The Screamers, who originated in the Ze Whiz Kidz (1969-1972) —a group of friends who used to cross-dress and stroll through the streets of Seattle— influenced a number of punk bands in Los Angeles. In them one can see how strongly "glam rock" influenced punk and bands as indispensable and unreachable as the Ramones. Led by the charismatic Plenty, their shows were short and chaotic, violent performances in which he had himself accompanied by synthesizer and drums. After his punk phase, Plenty focused on painting until his death, but his legacy can be seen in numerous artists and singers who sought the same attitude of imminence and fury in punk.

"We were caught up in the Marcel Duchamp trip" confessed Colin Newman, one of the founders of Wire, to *The Independent*. "Except for Robert, we had all been art students. We never discussed my idea about reinventing rock and roll, but Bruce wanted to get involved in connotations of exquisite art and in a deliberate way did not talk about punk. Our generation was the first to realize, in a critical way, that we were trying to bring art to the music. Probably with

Wire we did that more than any other band."[6] With these words Newman expressed something that happened among a large part of the scene, but which in the case of Wire there was a plan, an attempt to express, by means of art, all of the fury of punk. Many artists strongly influenced by Dada, such as Lou Beach (his collages were inspired by people like the Berlin Dadaist Hannah Höch), were active members of the punk community. Wire was not an isolated case. Numerous punks had studied in art schools:

6. "We're into Marcel Duchamp": Colin Newman, (2006): "Wire: the art-punk band's journey and legacy", in *The Independent*. London, February 17 2006.

Hornsey College of Art (London): Adam Ant, Viv Albertine (The Slits), Mike Barson (Madness), G. Lewis and Rob Gotobed (Wire).
St Martin's School of Art (London): Glen Matlock (Sex Pistols and The Rich Kids), Lora Logic (X-Ray Spex).
Central School of Art and Design (London): Joe Strummer (The Clash).
Epsom School of Art and Design (Surrey): Richard Butler (The Psychedelic Furs).
Coventry School of Art and Design (Coventry): Hazel O'Connor and Jerry Dammers (The Specials and The Selecter).
Leeds College of Art (Leeds): Marc Almond, The Mekons, Green Gartside (Scritti Politti).
Harrow School of Art (Harrow): Models (including Marco Pirroni, later in Adam and The Ants).
Liverpool School of Art and Design: all the members of Siouxsie and The Banshees.
Edinburgh College of Art (Edinburgh): Jo Callis (The Human League), Eugene Reynolds (The Rezillos).
Sheffield Institute of Arts (Sheffield): Richard Kirk (Cabaret Voltaire).
Croydon School of Art (Croydon): Malcolm McLaren and Jamie Reid.

The fanzines *Slash* and *Punk*, among many others, opened their pages to writers such as Burroughs or

Ballard. Something similar was done by V. Vale and his *Re/Search* in San Francisco and Tom Vague with his *Vague* in London. Both of them linked music with art, tracing genealogies that fed the nihilism of punk like a fantastic lie, culture in the form of chaos: the ideas of the French May 1968 and the appearance of terrorism, the Situationists and anarchism, science fiction and the *poéte maudits*. The punk fanzines, with their ideas of self-management and community, looked to a past that arose from the territory of art, from experiences that had preceded the appearance of the first publications, like what had possibly been the first fanzine when in 1962 a community of writers and poets in New York, led by Ed Sanders, founded *Fuck You: A Magazine of the Arts*. Later that gesture found its replicas in numerous and precarious publications, limited editions at minimal prices that took advantage of the possibilities offered by small home presses, sparking the so-called "mimeo revolution" (from the abbreviation for mimeograph machine).

Not only Dada and the Futurists illuminated many of the protagonists of punk. Years later McLaren confessed what everybody already knew by then: A large number of those first agitators of punk were neither musicians nor truly interested in music. Other avant-garde movements, such as Viennese Actionism, Fluxus, or mail art, inspired musicians such as the popular Austrian artist and activist Paul Thomann. In July 1976, the month when The Clash and The Damned made their debut, Thomann visited McLaren's shop. An enthusiast of performance, of the collage, and of all kinds of visual art, he soon became friends with McLaren, who proposed publishing a Situationist fanzine together. The idea never materialized because very soon, that same year in fact, the manager and impresario of deviation launched the Sex Pistols as the new Bay City Rollers. Thomann, who was thirty-one, after listening to the band wanted to participate in something that was still to be known as "punk". He formed the band The Bourgeois Guillotine, which at the

end of that year recorded the single "Dresden bombs got me down", released by Casual Records. The record's artwork includes various collages by Thomann. One of these depicts the head of the Fluxus artist Joseph Beuys underneath the phrase "This is not a pipe, but the head of Joseph Beuys exploding!". After this brief adventure he moved to Essex, where he started to experiment with electronic and noise music.
Thomann, however, reminded one of Fluxus bands such as Träd Gräs Och Stenar from Sweden, who at the beginning of the 1970s presented themselves under the motto of "Play it yourself" or "You are the music, we are just the band". But Thomann and Träd Gräs Och Stenar, at the same time, recalled Henry Flynt. At the beginnings of the 1960s Flynt, armed with a placard that stated "Let's tear down the museums", marched to the Museum of Contemporary Art and the Lincoln Center in New York. In the pictures that have survived of the event, passersby look at him with perplexity. The cold is intense and Flynt wears ear-muffs and a thick coat. In his furious attack on serious culture the composer Stockhausen represented death for him. In one of those enraged manifestos he attacked all of that music that "ennobled you when you listened to it".[7]

Flynt was sarcastic, clever, brilliant. In 1966, when the entire country embarked on the war in Vietnam, he published a surprising record titled *I don't wanna*, which featured nine hillbilly and bluegrass songs, all of them dominated by a horrible and deranged voice, a true madness that sounds avant-garde without attempting to and also strangely atemporal. There is no arrogance in what he sings, or in how he sings it. Another of his songs, called "Goodbye Wall Street", is more of the same. The record is like an island in the midst of an ocean. It is punk before punk.

7. On Henry Flynt I recommend his very extensive website (www.henryflynt.org) and especially the manifestos and texts on aesthetics and music, such as *The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music*.

What we do is secret

The place is Wembley Stadium and the date August 1972. The camera captures a fleeting image. Yet we can still recognize a young and smiling McLaren, surrounded by t-shirts and vintage clothes from his mythical shop "Let it Rock", located at number 430 in Kings Road, London. The business was a cross between a clothing boutique and a record shop. Inside, the aesthetic of the "teddy boy" mixed with revolutionary emblems, and in little more than a year, McLaren changed the name of the shop into "Too fast to live too young to die", opting for rock and roll and the odes to rebellion and juvenile delinquents. McLaren, in his intent to take provocation to the world of fashion and popular culture, is filmed while selling a t-shirt with Little Richard and the slogan "Long live rock!". This occurred during the famous festival featuring Bill Haley, Chuck Berry, Bo Diddley, and Jerry Lee Lewis, among other artists, but where Little Richard, who came out on stage possessed by a strange and mysterious power, dazzled the more than fifty thousand people gathered there that night.

The camera moves on rapidly, almost as though it were simulating a magic trick. It is illusionism, or seems to be, at least when we see it with today's eyes. When the sequence is stopped, just when the faces of McLaren and his assistants appear, who would all of them become part of the history of rock and roll only four years later, we witness a beautiful and marvelous moment. It is the birth of something or the instant when a walker decides to make a turn and set off on the path that will lead him to the summit. McLaren is there, in the midst of that parade of subcultures, fascinated by the genuinely "teddy" arrogance, almost invoking those punks who are yet to come and the low passions, the only ones capable of reaffirming a subculture.

The lack of a smile defended by Lautréamont leads to fury and occasionally to violence as well. There are

numerous images that record the moments before the photo sessions of the first punk bands. In almost all of them their members decide to pose costumed as gangsters. "We have the bomb"; they seem to warn. The transformation is tremendous; in just a second, Strummer changes his face to seem harder; another chews on a toothpick, moving it from one side to another of his mouth; a third stares absently into space. The appearance of the punks imitated that of juvenile delinquents, a long tradition that had emerged in the 1950s, fusing youth with social danger and that, in the English context, reclaimed the violence of the "teddy boys", that negation described by the sociologist Albert K. Cohen as "evil, gratuitous, and destructive". The juvenile delinquents had achieved much that the punks dreamed of. In the mid-1960s the English Situationists had affirmed that "juvenile delinquents —not the pop artists— are the true inheritors of Dada. Instinctively grasping their exclusion from the whole of social life, they have denounced its products, ridiculed, degraded and destroyed them. A smashed telephone, a burnt car, a terrorised cripple are the living denial of the 'values' in the name of which life is eliminated. Delinquent violence is a spontaneous overthrow of the abstract and contemplative role imposed on everyone, but the delinquents' inability to grasp any possibility of really changing things once and for all forces them, like the Dadaists, to remain purely nihilistic."[8] The violence of youth was liberating. "When I was in elementary school", recounted Iggy Pop in an interview in which he described those same boys that he would later try to surpass, "I saw two older boys who were dressed in the 50s delinquent look —jackets with the collar up, dark blue Levi's with the cuffs turned up, and winkle-pickers— and they were leaning against the wall of my school for some reason. They were too old to be there, and one of them said, 'shit.' I'd never really heard the word, but it sounded bad. I wouldn't say I thought they were cool, but there was electricity in the air at that moment. Let's put it that way. Then they disappeared, and I thought, 'Oh my God, what are the implications?'"[9] It is the sensation of finding yourself displaced, looking for something that seems familiar. That question goes straight to the heart of everything.

8. "The Revolution of Modern Art and the Modern Art of Revolution": http://www.notbored.org/english.html

9. Iggy Pop in Vice, volume 6, nr. 2, p. 68: http://www.vice.com/read/the-flesh-machine-0000145-v19n2

That fascination for juvenile delinquents can be detected in the stickers and signs that at the beginning of the 1960s appeared in some streets of London and that announced "Special Sale. During this week the business will accept thieves". Behind them was Jamie Reid, the future art designer of the Sex Pistols, at that time fully involved in a Situationist collective based in Croydon called Suburban Press. "The pop phenomenon never interested me" explained Reid in an interview. "I saw punk as anther link in the chain connecting the Russian agitators, Surrealism, Dada, and Situationism."[10] This style began to influence those young people who a few years later would create the first genuinely punk fanzines, such as *Sniffin Glue*. Because anyone could make a good poster. Anyone was able to write a good punk song, or at least that was what the growing punk scene seemed to suggest. Lou Beach or Gee Vaucher (art designer for Crass) took the legacy of Dada to a new context, amidst the Cold War of the times and the right imposing its agenda. Cut-up newspapers and phrases with double meaning. Anyone could do it. Good or bad, you could do it too.

10. Jamie Reid quoted in Elizabeth E. Guffey, *Retro: The Culture of Revival* (Reaktion Books, 2006).

It was a protest against boredom, anything as long as you could abandon the buses of boredom, the same ones that in 1973 Reid had designed for Suburban Press and which he borrowed from the magazine of the San Francisco group *Point Blank!* The buses had been altered. "Boredom" was emblazoned on one of them and "No place" on the other, but they announced a story

without a happy end. The illustration was subsequently used for the poster *Pretty Vacant* for the Sex Pistols and for the back cover of the famous single.

During all of his life, McLaren dedicated himself to transposing and putting into action time after time the experience of the false Santa Claus that appeared during Christmas 1968 in front of the doors of the Selfridges department store in the center of London. This was the foundational act of punk before punk, or at least it concentrated all punk's sense of appropriation, subversion of culture, fraud, and provocation. Little by little the appearance of a Santa Claus distributing toys to the many children who came out of the department store with their parents was transformed into something grotesque and sinister. Suddenly about twenty members of King Mob arrived —a group of agitators who engaged in cultural terrorism— and began to distribute leaflets. The text was terrible. It blamed the English for their laziness. Christmas was not going to be sweet. Peace was impossible. Everything came to an end when the police rapidly appeared on the scene and, amidst the screams, shoves, and wails of the children, arrested and took away the false Santa Claus. This act concentrates and sums up decades of tumult, intends to dynamite serious culture, of provoking a chain reaction, and of confronting the demons (one's own and anyone's). It also spoke of a lie, or of how a lie can light up something true, and also of how from a lie something beautiful can emerge.

In the following decades, McLaren, in numerous interviews, claimed to have been present at the action and even of having been the person hiding behind the red suit and white beard, something totally untrue. "We were distributing toys and the children were going crazy," affirmed a proud McLaren in an interview, exaggerating a fabricated story. "I was beside an elderly woman and the doors opened and I saw all that police. So I kept by the lady and crossed the police barrier as though I was accompanying her."[11] All of this he confessed later, just like forty years later Dave and Stuart Wise, founders of King Mob, told me about a curious episode in Notting Hill. At the beginning of the 1980s, with The Clash firmly on the wagon of the multinationals and of fame, they saw Joe Strummer walking down the street. He was going in the same direction as they were. Strummer knew them and when passing by them he lowered his head, a gesture the Wise brothers interpreted as though they were seeing the Indian Geronimo, with his head down, riding by the victorious American troops. Now there were no more Indians, and no more barbarians. Strummer, encountering the founders of King Mob face-to-face, evoked all of this, of what punk had been and could have been. The twentieth century advanced towards its extinction. The ghost of Dada was fading away.

11. McLaren quoted in *King Mob. Nosotros, el Partido del Diablo* (La Felguera Editores, 2014, p. 18).

This same fury appears in *Jubilee*, the film directed by Derek Jarman and one of the best films on the phenomenon of punk, which does not need to name it nor to have punk bands perform in it. Who we do see in *Jubilee* is Jordan (in reality Pamela Rooke), a habitué of McLaren's shop. Her sessions as a model quickly made her into one of the most recognizable punk icons, together with John Lydon, Soo Catwoman, and Siouxsie Sioux. In her photographic features or in images from concerts she appears defiant and at the same time strange. Jordan expressed something odd: her image seemed incomprehensible and unreachable, yet it produced the effect of imitation, just like the enigmatic Soo Catwoman, with her distant and feline appearance and who soon had dozens of imitators.

In the film, Jordan plays an armed and furious Amyl Nitrite, always at the point of exploding, uncontainable, almost on the edge of insanity, conveying something as powerful as the slogan on one of McLaren's t-shirts: "Only anarchists are pretty".

In an interview Jordan claimed that "the lyrics to 'Anarchy in the UK' were not written by Johnny Rotten, but by an old member of the Angry Brigade".[12] True or not, her declaration opens a door, and holds it open, so that we can enter. It is sufficiently inspiring, but perhaps what she wanted to say was not that the lyrics had *actually* been written by a former member of The Angry Brigade. Jordan/Amyl Nitrite speaks of this great electric current, of the successive waves that end up landing on a beach. She tells us that this place is our present. Jordan/Amyl Nitrite speaks of the hidden legacy of pop.

12. "The lyrics for 'Anarchy in the UK'": Jordan interviewed in *Search & Destroy*, nr. 4 (1977).

Because what is really important is not telling the story as it *actually* happened. It is impossible, a deliberate deception that historians engage in, as any form of narration is born touched by death and because *making* history is simple. All you have to do is take one fact and add it to another, but the result is almost always poor and hollow. In this case, it does not help us to understand punk's dialog, like so many other counter-cultural movements, with its own past and what it could say to a future that no one believed in, but which obviously caught up with everyone. What is revealing is narrating the nature of each one of the instants of danger that contaminated the twentieth century and its character of banditry and appropriation, the inevitable ebb and flow of time. That is, taking the words by Jordan/Amyl Nitrite as they are: as a riddle, a metaphor, the image of a person searching a box of tools. For this reason, Jordan's claim might not be accurate, but it is revealing and daring. It is the voice of punk.

In London, a decade before the arrival of punk, a graffiti appeared that was the work of King Mob. The graffiti, a complete political manifesto with music and pop as a pretext, stated: "All you need is dynamite", altering and deviating the popular song

by The Beatles "All you need is love" (the heirs to Kruchenykh starting to compose punk songs, or perhaps his shadow). Among many other actions, the Angry Brigade, inspired by King Mob, among others, and who historians such as Tom Vague have described as the ideological and aesthetic predecessors to the first punks, blew up a BBC van used to broadcast a Miss World beauty contest. They also attacked clothes shops and recruiting offices. They were the ones who, to conclude, posed the following question to the world in their eighth communiqué: "Brothers and sisters, what are your real desires? Sit in the drugstore, look distant, empty, bored, drinking some tasteless coffee? Or perhaps BLOW IT UP OR BURN IT DOWN? The only thing you can do with the modern slave-houses — called boutiques— IS WRECK THEM. You can't reform profit capitalism and inhumanity. Only kick it till it breaks. Revolution".[13] The response was complicated. First you had to know the nature of the human being. Later, once this was done, take a decision: "blow it up or burn it down."

13. http://libcom.org/history/angry-brigade-documents-chronology

The Angry Brigade also attacked the home of the Employment Secretary Robert Carr. His name was on the list that the designer and at that time girlfriend of McLaren, Vivienne Westwood, had stamped on one of her t-shirts. On one side there was a very lengthy list of "Hates", including names as well-known as that of Carr, the Liberal Party, the actor Michael Caine, the TV program "Top of the Pops", or the singers Rod Stewart and Bryan Ferry. On the "Likes" side were Valerie Solanas and her SCUM Manifiesto, Robin Hood, the anarchist Durruti, the pirate radios, John Coltrane, Iggy Pop, the beat writer Alexander Trocchi, and the American Situationist group Point Blank!, among many others. The t-shirt was titled "You're Gonna Wake Up One Morning and Know What Side of the Bed You've Been Lying On" and was inspired by Wyndham Lewis and the English Vorticists, specifically in the manifesto published in the first issue of *Blast* and

divided into the “Blessed” and the “Blasted”.
The t-shirt, the manifesto, separated two worlds.
They rejected what was destined to disappear. You had to chose, and what is more, chose now. Because it was impossible to maintain that secret buried much longer. It had to be revealed, told to the world. That is why “What we do is secret”, the song that opens the first record by the band Germs, published in 1979, serves as the epitaph to this story, which is at the same time the story of subversion, of all and each one of the great negative and destructive works that even today are still be to be accomplished. The song says: “We’ve been here all the time / A real fixation / Hidden deep in the furor / What we do is secret!”

DIRTY

ALIENACIÓN

NO FUTURE

PSYCHIC TV

RECHINAR DE DIENTES

FEAR

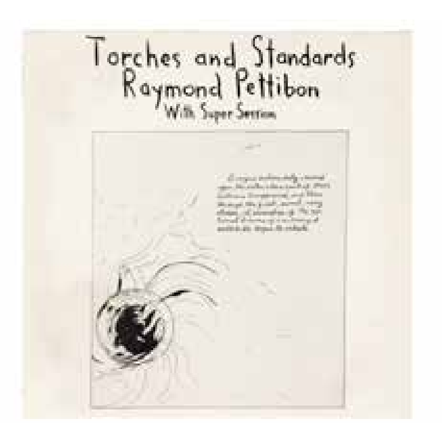
JOY DIVISION


NO?
FUTURE!




BLACK
FLAG
Six Pack


BLACK FLAG
MY WAR


Torches and Standards
Raymond Pettibon
With Super Session


ANYTHING I MAY YET SEE
WHICH I DON'T ALREADY SEE
WILL BE ONLY, I WARN YOU,
SO FAR AS YOU SHALL MAKE
IT VERY CLEAR.


THE SKY WAS VERY FAR,
YET NOW AND THEN
IT SEEMED AS IF MY WEAKEST WORDS
MUST SOUND IN ITS FARTHEST DISTANCES,
LIKE A CLAP OF THUNDER.



MARTIN KIPPENBERGER



MARTIN ARNOLD




CH BIN FIT, WIE LUMPI
(NIEDER mit MEESE)
Der SAMEN der RADIKALITÄT
IST MIR ENTSPRUNGEN
DAS DÄMONISCHE der
ANTIARROGANZ sei
DEINE UND IHRE UTOPISCHSTE
UNGEWISSHEIT ⇒ TOTALE
RADIKALITÄT DER ZUKUNFT:
DR PÖBEL
VOLK
06

SANTIAGO SIERRA
NO global tour (NY Miami), 2010
Fotografía

Desde 2009, Santiago Sierra lleva a las calles de diferentes ciudades una gran escultura con la palabra «NO». El NO de Santiago Sierra queda abierto a distintas interpretaciones y posibles denuncias en cada lugar en el que se instala. Por un lado, ese NO remite a una ausencia de significado (puede ser usado para argumentos múltiples y contradictorios) con una fuerte referencia en el situacionismo. Y, por otro, el NO tiene su origen en la negación de todo y por todo de dadá.

JORDI COLOMER
No future, 2006
Vídeo y coche con luminoso

Un coche con un cartel luminoso que reproduce el lema punk *No future* recorre por la noche varias ciudades: Le Havre, San Petersburgo y Móstoles.

PAUL McCARTHY
Pinocchio house / Crooked leg, 1994
Videoinstalación

La casa de Pinocho construida por Paul McCarthy es el espacio en el que quedan los restos de una performance. El personaje de ficción infantil es subvertido y aparece en un estado obsesivo manchando la estancia de mahonesa (como símil del semen) y ketchup (como símil de la sangre). Las performances e instalaciones de Paul McCarthy reproducen estados en los que elementos de la cultura de masas son usados con significados escatológicos y sexuales y en los que el sujeto aparece totalmente alienado. Lo psicótico y lo alienado forman parte de la idiosincrasia de la actitud punk en la que objetos infantiles son subvertidos.

RAYMOND PETTIBON
Rechnungshummer
Untitled. 1996 (Touché! And he), 1996
Black flag - Six pack, 1981
Black flag - My war, 1984
Raymond Pettibon with Supersession, 1990
Dibujos y discos

Raymond Pettibon no solo ha colaborado con grupos *hardcore* y *No wave* como Black Flag y Sonic Youth, sino que él mismo formaba parte del grupo Supersession del que elaboró toda la imagen. Sus dibujos siempre hacen alusión a estados psicóticos o situaciones conflictivas.

MIKE KELLEY
We communicate only through our shared dismissal of the pre-linguistic, 1995
Grabados y textos

Una serie de dibujos realizados por alumnos de prescolar. Mike Kelley reivindica el lenguaje infantil y preconsciente, no como estado de naturalidad sino como espacio para una comunicación prelingüística que se relaciona con el grito o el aullido.

MARTIN KIPPENBERGER
Niña verde en bicicleta, 1994
Pintura

A partir de 1979 Martin Kippenberger se ocupo de la gestión del club SO36 en Berlín, un espacio en el que tocaron grupos de la escena punk como los Ramones. Kippenberger desarrolló una práctica múltiple, relacionando escena musical y artística y reflejando en su obra los mismos preceptos de intensidad, negación, actitud, anticonvencionalismo o inmediatez del punk.

MARTIN ARNOLD
Passage à l'acte, 1993
Vídeo

Martin Arnold utiliza una técnica de *frottage* en vídeo, ralentizando y repitiendo secuencias de la escena de una película, de tal manera que una escena costumbrista desvela un aspecto incómodo, inusitado o inquietante.

AIDA RUILOVA
Meet the eye, 2009
Vídeo

Los vídeos de Aida Ruilova recogen referencias al cine de serie B y a las películas gore. En *Meet the eye* reproduce una escena de tensión psicológica que remite al imaginario de las primeras películas de David Lynch. La angustia, el terror, la alienación o la tensión psicológica formaban parte de los referentes de los grupos de la escena postpunk y *No wave* en los años ochenta en Nueva York. Además, uno de los dos personajes centrales de *Meet the eye* está interpretado por el artista y músico referencia del punk y *hardcore* de Los Ángeles, Raymond Pettibon.

JONATHAN MEESE
Saint Just's pöbelfratze aus pflanzenkeilen leuchtet uns den weg nach Lady Atlantis, 2006
Pintura

La pintura de Jonathan Meese es una vomitera de signos y eslóganes. La sobresaturación y el *horror vacui* de sus pinturas los relacionan con la gráfica de grupos *hardcore* llenando los espacios de un álbum hasta el extremo, en una voluntad por explotar el contenido y reflejar la intensidad de la música. El resultado psicótico o alienado también incluye la mezcla de símbolos contradictorios como en la ropa punk en la que la esvástica y la «A» de anarquía comparten espacio anulándose.

SANTIAGO SIERRA
NO Global Tour (NY Miami), 2010
Photograph

Ever since 2009 Santiago Sierra has taken a gigantic sculpture with the word “NO” to the streets of various cities. Santiago Sierra’s NO is open to different interpretations and possible denunciations in each place it is installed. On the one hand, that NO refers to an absence of meaning (it can be used for multiple and contradictory arguments), with a strong reference to Situationism. And, on the other hand, the NO has its origins in the negation of everything and for everything of Dada.

JORDI COLOMER
No Future, 2006
Video and automobile with illuminated sign

A car with the illuminated sign transmitting the punk slogan “No Future” wanders through the night in various cities: Le Havre, Saint Petersburg, Móstoles…

PAUL McCARTHY
Pinocchio House / Crooked Leg, 1994
Video installation

The House of Pinocchio built by Paul McCarthy is the space containing the remains of a performance. The character from the children’s fiction is subverted and depicted in an obsessive state, staining the room with mayonnaise (as a simile for semen) and ketchup (as a simile for blood). The performances and installations by Paul McCarthy reproduce states in which elements from mass culture are utilized with scatological and sexual meanings and in which the subject appears totally alienated. The psychotic and the alienated form part of the idiosyncrasy of the punk attitude, in which infant objects are subverted.

RAYMOND PETTIBON
Rechnungshummer
Untitled. 1996 (Touché! And he…), 1996
Black Flag - Six pack, 1981
Black Flag - My War, 1984
Raymond Pettibon With Supersession, 1990
Drawings and records

Raymond Pettibon not only collaborated with hardcore and No Wave bands like Black Flag and Sonic Youth, but also belonged to the band Super Sessions, for which he developed all of their visual material. His drawings constantly make an allusion to psychotic states or conflictive situations.

MIKE KELLEY
We Communicate Only Through Our Shared Dismissal of the Pre-Linguistic, 1995
Prints and texts

A series of drawings made by pre-school pupils. Mike Kelley recuperates infant and pre-conscious language, not as state of nature but as a space for pre-linguistic communication related to the scream or howl.

MARTIN KIPPENBERGER
Niña verde en bicicleta, 1994
Painting

In 1979 Martin Kippenberger took over the management of the club SO36 in Berlin, a club in which bands from the punk scene such as the Ramones played. Kippenberger developed a multiple practice, relating the musical and artistic scene and reflecting in his production the same principles of intensity, negation, attitude, anti-conventionalism, and immediacy of punk.

MARTIN ARNOLD
Passage à l’acte, 1993
Video

Martin Arnold uses the technique of *frottage* in his videos, slowing down and repeating sequences from a film scene, in a such a way that a quaint scene reveals an uncomfortable, unusual, and disquieting aspect.

AIDA RUILOVA
Meet the Eye, 2009
Video

The videos by Aida Ruilova are replete with references to B-movies and gore films. *Meet the Eye* reproduces a scene of psychological tension that recalls the early films of David Lynch. Fear, terror, alienation, and psychological tension formed part of the repertoire of bands from the post-punk and No Wave scene in 1980s New York. In addition, one of the central characters in *Meet the Eye* is played by the artist and leading musicians of punk and hardcore in Los Angeles, Raymond Pettibon.

JONATHAN MEESE
Saint Just’s Pöbelfratze aus Pflanzenkeilen leuchtet uns den Weg nach Lady Atlantis, 2006
Painting

The painting by Jonathan Messe is a vomit of signs and slogans. The over-saturation and the horror vacui of his paintings are related to the graphic style of hardcore bands, filling the spaces of their album artwork until the last corner, in an attempt to explode the content and represent the intensity of the music. The psychotic and alienated result also includes the juxtaposition of contradictory symbols, as in punk clothing, where the swastika and the “A” of anarchy converge, annulling each other.

ENTREVISTA A GREIL MARCUS

GLÒRIA GUSSO

DAVID G. TORRES

Lipstick traces fue publicado en 1989, hace ya más de veinticinco años y, desde entonces, son muchas las generaciones que lo han leído y ha llamado la atención de numerosos músicos, artistas y escritores. ¿Pensaste alguna vez que la reconstrucción de la historia secreta del siglo XX llegaría a alcanzar semejante éxito y que seguiría suscitando pasiones y siendo objeto de referencias?

R: Nunca lo pensé. Pero tienes que comprender que durante los nueve años que dediqué a trabajar en el libro, todos esos pensamientos prácticamente se fueron diluyendo en el crisol de escribir y, para ser más exactos, de terminar el libro. Se convirtió en algo con identidad propia, en su propia causa. No podía pensar en lo que sucedería con el libro una vez que saliera a la luz. Yo presenté un manuscrito muy extenso que atravesó un proceso de edición intenso (y satisfactorio), en el que día a día, línea a línea y durante seis meses, prácticamente, cada frase del libro fue objeto de debate. El propósito era eliminar entre cincuenta y cien páginas; creo que eliminamos seis. Y no me importaba lo que la gente pensara. Yo sabía que no lo podía haber hecho mejor y que nunca volvería a escribir tan bien.

Mi primer libro, *Mystery train*, había recibido únicamente reseñas positivas. Y este hecho no me acababa de satisfacer. Era consciente de los errores, las evasiones y las trampas que contenía el libro. Recuerdo que cuando estaba inmerso en lo que acabaría siendo *Lipstick traces* —y este título tiene su propia historia— pensaba: «Estoy escribiendo un libro que no le va a gustar a todo el mundo». Teniendo en cuenta el material, habría sido bastante terrible si no hubiera sido así, y lo fue. Prácticamente, casi todas las primeras reseñas fueron negativas, y algunas eran, claramente, ataques en toda regla. Una de ellas decía básicamente que no se trataba solamente de un libro horroroso, sino que, además, el escritor no era, sin lugar a dudas, ese tipo de persona que te gustaría

tener en tu casa. Pero milagrosamente, yo había desarrollado —y de alguna manera fue algo que sentí físicamente poco antes de la publicación del libro— una insensibilidad a las críticas. No me importaba nada. Un hecho predominaba sobre lo que cualquier persona pudiera opinar o escribir sobre el libro: lo había acabado. Estaba hecho. Hubo largos periodos de tiempo en los que dudé de que pudiera realizarse. La última parte del libro, antes del epílogo, me llevó mucho tiempo. «He permanecido atrapado tres años en el París de 1952 y no puedo salir de ahí», le dije a mi mujer en un momento dado. «Existen lugares peores para estar», dijo ella.

Pero sí pensaba que el libro no era obvio y que iba a precisar ser objeto de debates. Le pedí a Harvard, que nunca había enviado a un escritor de gira con su libro (y yo nunca había hecho uno), que me enviara de gira. Harvard accedió y yo conocí a gente extraordinaria, a músicos, a artistas, a historiadores, y comencé a ser consciente de que el libro estaba encontrando un público. Durante los dos o tres años posteriores a la publicación del libro, comprendí que se trataba realmente de una historia jamás contada, a pesar de que las conexiones entre el punk, dadá y los situacionistas no fueran un descubrimiento mío, y que estaba llegando a la gente. Todo esto ganó fuerza cuando el libro se publicó en Francia. Yo esperaba críticas del tipo «¿Quién es este extranjero que nos habla de nuestra cultura?». Y, sin embargo, las reseñas afirmaban «¿Cómo es posible que sea un extranjero el que nos hable de nuestra propia cultura?».

No podría pedir, y ni siquiera podría haber imaginado, un público mejor, más impredecible o más receptivo que el que el libro encontró. Siempre consideré el libro como una conversación —yo hablando con la gente sobre la que estaba escribiendo— y esa conversación todavía se mantiene, con muchas otras personas implicadas. Cuando en el año 2009 revisé las últimas partes del

libro con motivo del veinte aniversario de su primera edición, muchas de las historias que los lectores me habían ido contando fueron transmitidas, pasaron a formar parte del libro —una persona informó sobre la colaboración de François Truffaut con Michel Mourre, por poner un ejemplo sorprendente. Espero que continúe. Sí, realmente continúa.

Entonces, por favor, ¿cuál es la historia del título del libro *Lipstick traces*?

Cuando estaba escribiendo el libro, la gente me preguntaba de qué trataba y, en un momento dado, comencé a decir que se trataba de los movimientos culturales que apenas dejan huella. El título *Lipstick traces* me vino a la cabeza por la canción de Benny Spellman —y no por «These foolish things» («un cigarrillo que dejó marcas de pintalabios») como tanta gente cree—, el tema en el que probablemente se inspiró Allen Toussaint, el autor de «Lipstick traces», para componer la canción. La frase resumía mi idea sobre el libro pero, además, le añadía *glamour* y encanto para hacerlo totalmente explícito, al igual que la portada que Harvard presentó en el año 2009 para la edición de su veinte aniversario.

Cuando le conté a Harvard que quería titular el libro *Lipstick traces*, me respondieron que no era una buena idea, que ese título no tenía connotaciones específicas y que el personal de ventas odiaba tener que andar explicando a la gente el sentido de los títulos. Me inventé el subtítulo, *A secret history of the 20th century*, que resultaba bastante pretencioso pero al mismo tiempo aclaratorio y que, realmente, nunca me llegó a gustar. Finalmente, celebraron una reunión tras la cual me informaron de que ese sería el título principal del libro. Yo les dije: no, por favor, intentadlo con *Lipstick*. Entonces, convocaron a varios *best-sellers* y les dijeron: «Vamos a publicar un libro titulado *Lipstick traces*. ¿Qué os parece este título?». Todo el mundo dijo: «Genial. Lo quiero

leer. ¿De qué trata el libro?». Entonces aceptaron el título —y hasta ahora, nadie ha dicho jamás que el título no sea perfecto—. De hecho, bastantes ediciones en idiomas extranjeros ni siquiera han traducido el título.

Algunos años después descubrí que en 1969 se había publicado otro *Lipstick traces* de un tal Jack Pine, una novela porno increíblemente obscena sobre la incestuosa relación de una madre y su hijo. Un día, un lector me envió una copia inesperadamente.

Muchos creadores y creadoras de la actualidad toman el punk como referencia. ¿Crees que tu libro establece el uso de la palabra «punk» como un adjetivo que implica la noción de cierto tipo de «zona cero» de una nueva genealogía de los «hijos e hijas del punk»?

Realmente, eso les corresponde a otras personas. El libro resulta mucho más interesante y gratificante si se entiende como una conversación sobre el punk en todas sus versiones, futuras y pasadas, que como un libro que pretende establecer o definir algo. Mi ejemplo preferido: en *Lipstick traces* comentaba que con algunos párrafos de *Minima moralia* de Theodor Adorno se podrían haber compuesto unos maravillosos *singles* punk. Y veintitantos años después, alguien sacó uno. ¿Quién es el que está hablando con quién?

Después de veinte años, ¿crees que la genealogía del dadá al punk pasando por el situacionismo sigue siendo la misma?

No estoy completamente seguro de lo que quieres decir con «la misma». Sigo creyendo que es verdad, creo que el libro repite o construye una historia real. Es verdadera; no es toda la verdad.

Por supuesto, la historia, tal y como la cuentas, es verdadera, pero en las secuelas del punk y su posterior evolución hasta nuestros días, ¿crees que

podrías seguir la misma trayectoria para explicar otros movimientos culturales? En la actualidad existen muchas personas creadoras que se consideran herederas del punk. Y esta exposición pretende recomponer las huellas del punk hasta nuestro momento actual en el arte contemporáneo tomando tu libro como la principal referencia. Principalmente en el mundo artístico, pero sin excluir lo demás: ¿crees que estas marcas de pintalabios todavía se pueden encontrar allí? ¿Y dónde?

Este es el tipo de pregunta que nunca puedo responder. En primer lugar, no me apetece imponer mi punto de vista sobre las cosas —mi perspectiva elaborada, que realmente es poco más que una corazonada convertida en una obsesión que después se persigue por su propio bien, por el placer que brinda la propia búsqueda— ni sobre nada ni nadie. Como ya he comentado anteriormente, puede que haya verdad en todo ello, pero no es toda la verdad, ni tampoco un tipo de una declaración definitiva, y nunca pretendió serlo. Yo quise dramatizar algunas conexiones espectrales pero reales de la cultura que a mí me parecían improbables, extrañas y apasionantes —la idea de gente que no se conocía de nada y que se implicaba en un drama común y en una conversación común—. Mi intención era dramatizar esa conversación y no explicar algo. Si después la gente descubre una conversación en la que les gustaría participar, como Christopher Wood hizo claramente con su genial pintada *THE SHOW IS OVER*, a mí me resulta gratificante, me informa sobre cosas que yo no sabía. La mejor reseña que recibió el libro fue una versión de esa conversación. Una mujer estaba tan extasiada con la página del libro donde se hablaba de los objetos cadavéricos de George Grosz (el artista los puso en la suela de un zapato, el lugar menos normal y la cosa menos convencional que te podrías imaginar), que esta mujer se hizo tatuar todas las imágenes sobre todo su cuerpo. La llegué a conocer, me las mostró y después me envió las fotos de todas ellas. ¡Dios mío! ¡Eran preciosas!

Un hecho curioso que sucedió cuando invitábamos a los artistas y las artistas a participar en esta exposición es que todos y todas se identificaron con el punk tan pronto escucharon la palabra. ¿Crees que una persona puede ser un artista (una persona creadora en el sentido más amplio de la palabra sin estar «manchada» por esas marcas de pintalabios?

Me parece que esta pregunta me coloca en la posición de valorar el efecto de mi propio libro, y eso es algo que no me corresponde hacer a mí. En lo que respecta a la identificación de los y las artistas con la palabra/el concepto del punk, es una actitud, una postura, es una sensibilidad global que puede afectar de una manera tan directa a un dandi neofascista, como el ruso Limónov, como a un miembro de Femen de Ucrania, París o Túnez. Es una historia a la que alguien puede desear vincularse, pero opino que lo que significa realmente, en términos artísticos, utilizando la palabra artístico en su sentido más amplio, es lo que el dadá significó hace tanto tiempo y sigue significando: posibilidad, impredecibilidad, sorpresa y ¡espero que mucha gente lo deteste!

Aunque *Lipstick Traces* sea un libro histórico, ¿crees que una de las contribuciones del libro es afirmar que la distancia que existe entre las artes (la música, la literatura, las artes visuales o el cine) son tan solo divisiones académicas que pretenden minar el potencial revolucionario y radical de las prácticas culturales? O, dicho de otro modo, ¿crees que existe una clara comunión entre las artes y que, independientemente de lo que hagamos, todos trabajamos bajo los mismos referentes?

Eso espero.

DAVID G. TORRES

INTERVIEW WITH GREIL MARCUS

GLÒRIA GUSO

"Lipstick Traces" was published in 1989, more than 25 years ago, it has been read by many generations and has drawn the attention of musicians, as well as of artists and writers. Did you ever think that reconstructing the secret history of the 20th century would be so popular and would still continue to stir up passions and references to it?

I didn't. But you have to understand that over the nine years I worked on the book, all such thoughts pretty much dissolved in the cauldron of writing and actually finishing the book. It became a thing in itself, its own cause. What would happen to it in the world wasn't something I could think about. I delivered a very long manuscript, which went through an intense (and satisfying) day by day, line by line, six-month edit, where almost every sentence in the book was discussed. The goal was to cut between 50 and 100 pages; we probably cut six. And I didn't care what people thought. I knew it was the best I could do, and that I would never write as well again.

With my first book, "Mystery Train," the reviews had all been positive. I wasn't entirely happy about that. I knew what the book's weaknesses, evasions, and cheats were. I remember thinking, in the middle of what would become *Lipstick Traces* —and the story of the title is its own story— "I'm writing a book that not everyone is going to like." Given the material, it would have been pretty terrible if that wasn't the case, and it was. The first reviews, quite a lot of them, were almost all negative, and some were real attacks. There was one that said, in essence, that not only was it a terrible book, but that the writer was clearly not the sort of person you'd want in your house. But magically, I had —and I kind of felt it happen, physically, just before the book was published— developed a very thick skin. I didn't care. One fact overrode whatever anyone might think of the book or what they might write about it: I finished. It's done. There were long periods when I wasn't sure

that would ever happen. The last section of the book, before the Epilogue, took a very long time. "I've been trapped in Paris in 1952 for three years and I can't get out," I said to my wife at one point. "There are worse places to be," she said.

I did think it was a book that was not obvious, and needed to be talked about. I asked Harvard, which had never sent an author on a book tour (and I'd never done one) to send me on one, and they did, and I met remarkable people, musicians, artists, historians, and began to get a sense that the book was finding an audience. Over the first two or three years after the book was published I realized that this actually was an untold story, even if the connections between punk and Dada and the Situationists were anything but my discovery, and that it was catching people up. That came home most when the book was published in France. I expected reviews on the order of, "Who is this foreigner telling us about our culture?" Instead they were, "Why did it take a foreigner to tell us about our culture?"

I can't ask for, and could never have imagined, a better, more unpredictable, or responsive readership than the book has found. I always thought of the book as a conversation —me talking to the people I was writing about— and that conversation is still going on, with a lot of other people involved. When I revised the back sections of the book for the 20th anniversary edition in 2009, a lot of stories readers had told me, passed on, became part of it —one person passing on information about François Truffaut's involvement with Michel Mourre, as just one stunning example. I hope that goes on. It does.

So please: What's the story of the book's title *Lipstick Traces*?

While I was writing the book, people would ask me what it was about, and at some point I began to say,

it's about movements in culture that barely left a trace. The title *Lipstick Traces* popped into my head, from the Benny Spellman song —not, as so many people assumed, from "These Foolish Things" ("a cigarette that left a lipstick's traces", probably where Allen Toussaint, who wrote the song "Lipstick Traces," got the theme from). The phrase summed up my idea about the book, but added glamour, allure, as with the 2009 cover Harvard used, for a twentieth anniversary edition, to make it all explicit.

When I told Harvard I wanted to call the book *Lipstick Traces*, they said that it wasn't a good idea, as it had no specific connotations, and sales people hated having to explain to people what a title was about. I'd come up with the fairly pretentious but sort of explanatory *A Secret History of the 20th Century* subtitle, which I never really liked. They finally held a meeting and informed me that that was going to be the real, main title of the book. I said no, please try Lipstick. So they called up various booksellers and said, "We've got a book coming out called *Lipstick Traces*, what do you think of the title?" Everyone said, "Great. I want to read it. What's it about?" So they went with it —and no one has ever said the title was anything but right. For a number of foreign editions they haven't even translated it.

I found out only years later that another *Lipstick Traces* was published in 1969, by one Jack Pine, an incredibly filthy mother-son incest porn novel. A reader sent it to me out of the blue.

A lot of creators today take punk as a reference. Do you think your book establishes the use of "punk" as an adjective that implies the notion of some sort of ground zero of a new genealogy of "sons and daughters of punk"?

That's really for others to say. If the book is part of a conversation, about punk in all of it's

permutations, forward and backward, that's far more interesting and gratifying than the book establishing anything, defining anything. My favorite example: in *Lipstick Traces* I talked about how various paragraphs from Theodor Adorno's *Minima Moralia* would have made great punk singles. Twenty-some years after that, someone put one out. Who's talking to whom?

Twenty years later, do you think that the genealogy from Dada to punk through Situationism is still the same one?

I'm not sure what you mean about "the same one." I still think it's true, I think the book follows, or constructs, a real story. It's true; it's not the whole truth.

Sure, the story as you tell it is true, but in the aftermath of punk and its later development until today, do you think you could continue on this same path to explain other cultural movements? There are lots of creators nowadays that see themselves as the heirs of punk. And this exhibition tries to recompose the traces of punk up to our present time in contemporary art, taking your book as the main reference. Mostly in art but not only: Do you think those lipstick traces are still there to find? And where?

This is the sort of question I can never answer. For one, I have no desire to impose my view of things —my constructed perspective, which is really little more than a hunch that turned into an obsession that was then pursued for its own sake, for the pleasure of the quest— on anyone or anything. As I said, there may be truth to it, but it's not the whole truth, or any sort of definitive statement, and was never meant to be. I meant to dramatize certain spectral but real connections in culture that to me seemed unlikely, odd, and thrilling —the idea of people who had never heard of each other engaging in a common drama and

a common conversation. I tried to dramatize that conversation, not explain anything. So if people have found that a conversation they want to take part in, as Christopher Wool obviously did with his great word painting *THE SHOW IS OVER*, to me that's gratifying, that tells me things I didn't know. The best review the book ever got was a version of that conversation —a woman was so entranced by the page in the book of George Grosz' death-head objects— he put them on the sole of a shoe, any commonplace, ordinary thing you could imagine— that she had all the pictures tattooed all over her body. I met her —she showed them to me, and later sent me photos of each. My God! They were beautiful.

A curious thing that happened while inviting the artists to participate in the exhibition is that everyone identified with "punk" just as soon as they heard the word. Do you think that one can be an artist (a creator in the broad sense) today without being "stained" by those lipstick traces?

This question seem to put me in the position of assessing the effect of my own book, which is for others to do. As far as the identification of artists with the word/concept of punk —it's an attitude, it's a stance, it's a global sensibility that might effect a neo-fascist dandy like the Russian Limonov as directly as a member of Femen in Ukraine or Paris or Tunisia, it's a history one might want to attach oneself to, but I think what it really means, in artistic terms, using the word artistic in the broadest possible sense, is just what Dada meant for so long and may still mean: possibility, unpredictability, surprise, and —hope a lot of people won't like it!

Even if *Lipstick Traces* is a history book, do you think that an important contribution of the book is to state that the distances between the arts (music, literature, visual art, or cinema) are just academic

divisions searching to undermine the radical or revolutionary potential of cultural practice? Or, in other words, that there is a clear communion between them and that, whatever we do, we work under the same references?

I hope so.

PROSTITUTION SHOW

NOT SURE IF
YOU'RE
A BOY OR A GIRL

GENESIS P-ORRIDGE

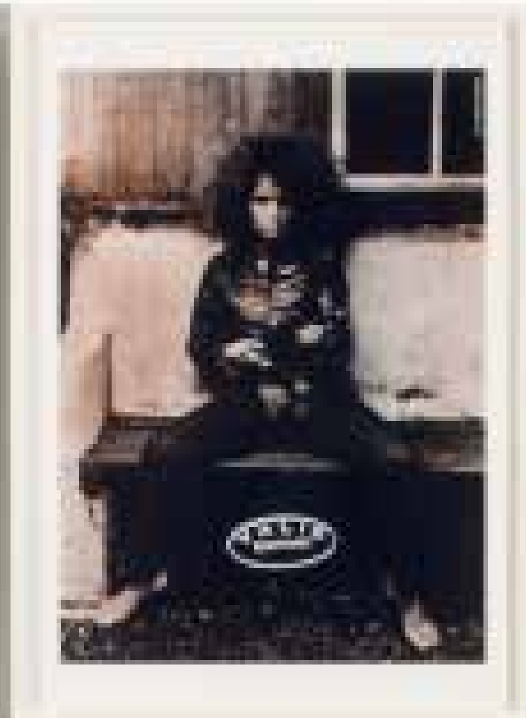
CARMÍN

NEW YORK DOLLS

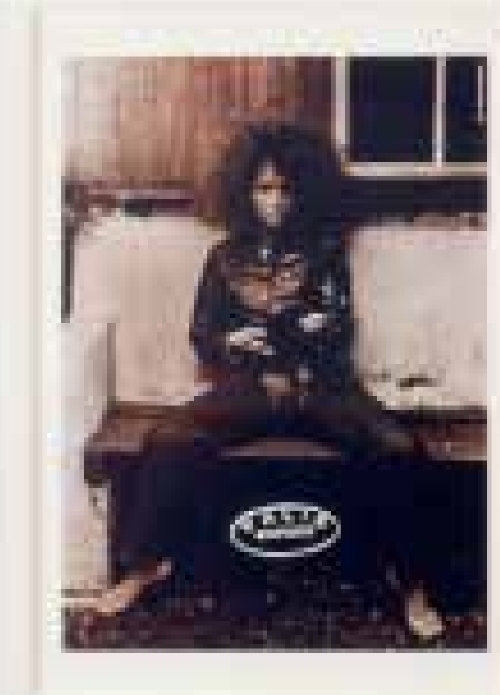
VAGINA DENTATA
ORGAN

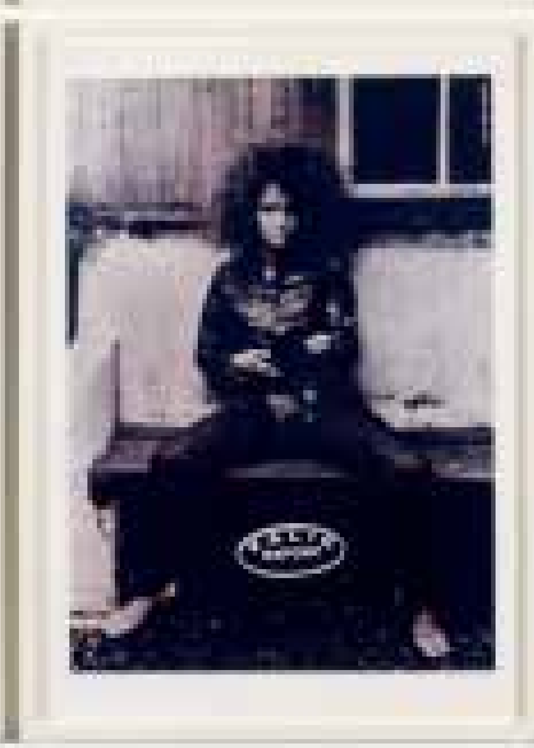
SEX PISTOLS

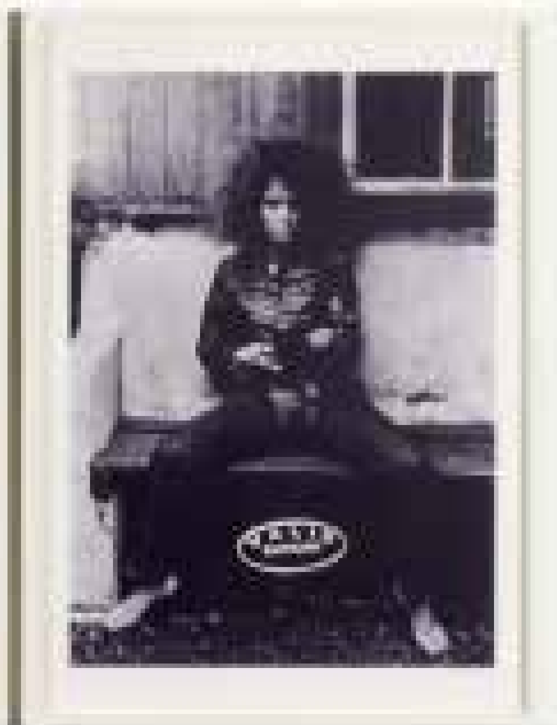


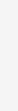


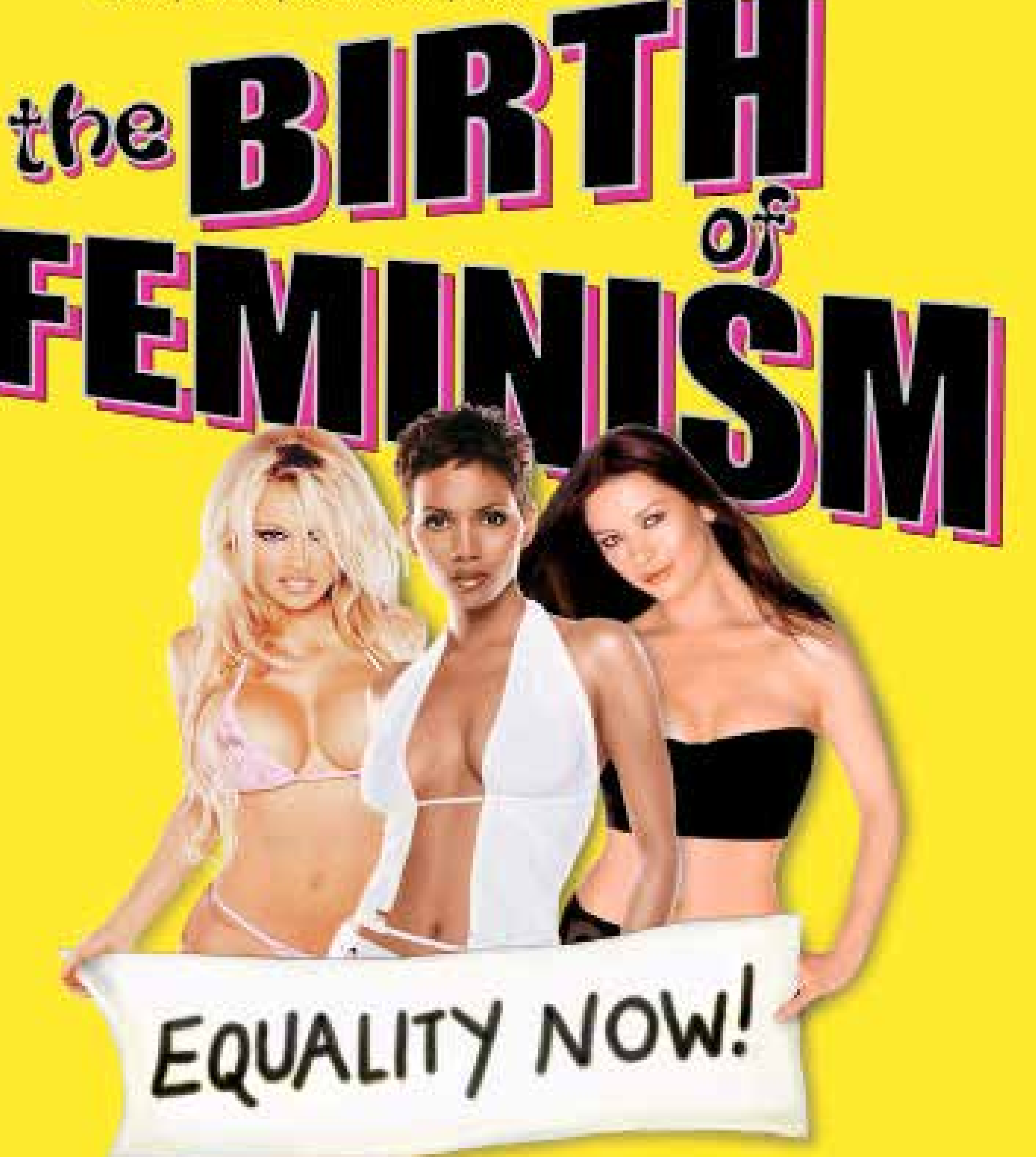




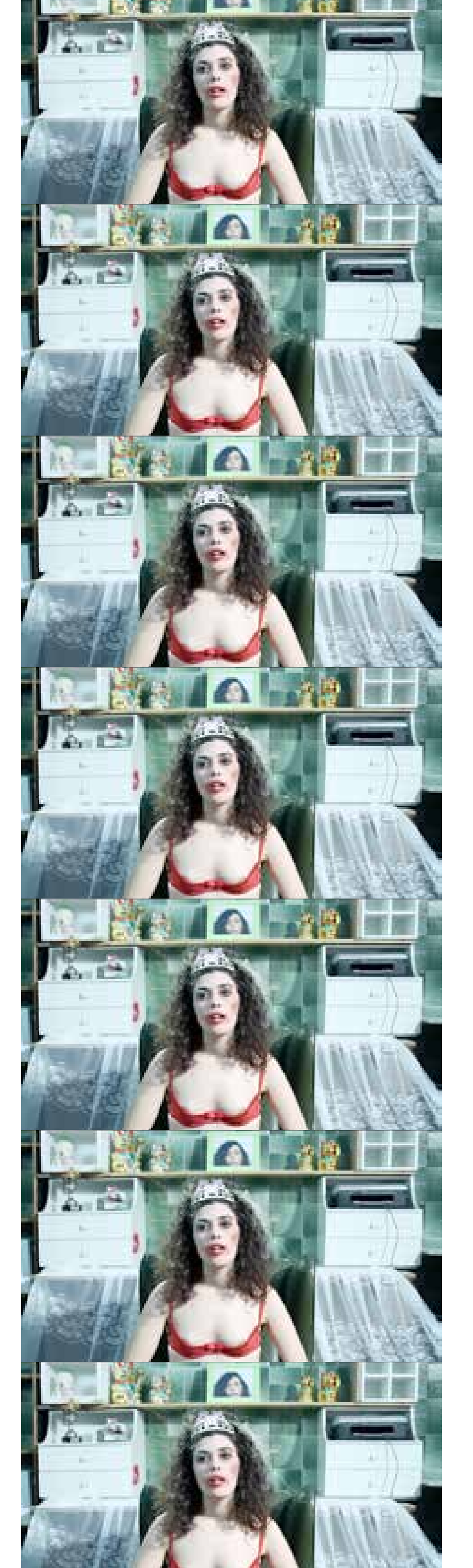







A Major Hollywood Studio presents
the BIRTH of FEMINISM
EQUALITY NOW!
PAMELA ANDERSON
AS FEMINIST LEADER
GLORIA STEINEM
HALLE BERRY
AS CIVIL RIGHTS LAWYER
FLO KENNEDY
CATHERINE ZETA-JONES
AS CONGRESSWOMAN
BELLA ABZUG
They made women's rights look good. Really good.
A JERRY BRUCKHEIMER PRODUCTION CATHERINE ZETA-JONES HALLE BERRY PAMELA ANDERSON "THE BIRTH OF FEMINISM"
DIRECTED BY OLIVER STONE SCREENPLAY BY JOE ESZTERHAS GET THE SOUNDTRACK ALBUM FEATURING EMINEM POSTER BY THE GUERRILLA GIRLS

RAISA MAUDIT



TRACEY EMIN



NATASCHA STELLMACH







ANTONI HERVÀS

VALIE EXPORT
Action pants, genital panic, 1969
6 serigrafías

Como un precedente punk, la acción de VALIE EXPORT con la bragueta del pantalón recortada y un arma en la mano implica una confrontación crítica.

GUERRILLA GIRLS
The birth of feminism, 2001
Póster

Las acciones reivindicativas sobre el espacio de las mujeres en la cultura contemporánea de las Guerrilla Girls recogen elementos del situacionismo y el punk: el uso del sentido del humor y el sarcasmo; y la transformación de elementos de la cultura de masas como la utilización en *The birth of feminism* de iconos sexuales femeninos para denunciar la desigualdad sexual.

RAISA MAUDIT
FART Global Art Fair, 2012
Vídeo

En un futuro próximo imaginario, la artista Raisa Maudit es entrevistada. En el vídeo relata su éxito, de ventas, exposiciones, ferias, coleccionistas y galeristas. Sin embargo, la apariencia de la artista no es precisamente feliz. Más bien parece haber sido vejada. Raisa Maudit recurre al humor escabroso, con fuertes connotaciones sexuales, para hacer una crítica al sistema del arte y a un auténtico no futuro.

TRACEY EMIN
I've got it all, 2000
Fotografía

Tracey Emin se fotografía con dinero entre las piernas equiparando práctica artística y práctica sexual, ambas remuneradas. La exposición de COUM Transmissions en el ICA de Londres en 1976, punto de confluencia del punk inglés, llevaba por título *Prostitution.*

NATASCHA STELLMACH
Worry dolls, 2006-2012
Fotografías y muñecas

Como en los diseños gráficos de Jamie Reid o los *collages* de COUM Transmissions, las muñecas de Natascha Stellmach muestran atributos sexuales y se yuxtaponen sobre su supuesta inocencia símbolos políticos.

JOAN MOREY
Expanded black box, 2007-2012
Instalación

Las instalaciones sobre mesas de Joan Morey mezclan objetos con referencias a prácticas sexuales como el BDSM, la sumisión, citas a autores como Beckett. Referencias y un imaginario compartido con grupos de música *after punk* como Bauhaus.

MARIA PRATTS
Andrew's world, 2011
Il lavoro, 2013
Sick city, 2015
Vídeo

Maria Pratts sigue la estrategia punk de la parodia por exageración. En *Il lavoro* retrata una situación de la búsqueda de trabajo en la que el trabajador llega a humillaciones extremas. Mezclando elementos escatológicos, el resultado es una crítica brutal al sistema laboral basado en la humillación.

ANTONI HERVÀS
Figues febles, 2014
Instalación

Lluís Miracle fue uno de los primeros autores de cómic punk de Barcelona, también participó en el grupo «los masturbadores mongólicos» y en el «grupo enmascarado» con Nazario. *A la recerca del cony perdut* fue un proyecto de cómic que dejó inacabado en el que aparecían fantasías sexuales. A partir del hallazgo casual del cómic, Antoni Hervàs ha completado la historia y la ha actualizado incorporando su propios referentes sexuales.

KENDELL GEERS
Series of drawings, 2006-2015

Los dibujos de Kendell Geers siguen la operación punk de la mezcla de referentes sexuales y políticos como una forma de confrontación, anulación y denuncia de las políticas destinadas a la discriminación sexual.

VALIE EXPORT
***Action Pants, Genital Panic*, 1969**
Six silk-screens

Like her punk predecessors, the performance by VALIE EXPORT with the crotch of her trousers cut away and holding a machine gun implies a critical confrontation.

GUERRILLA GIRLS
***The Birth of Feminism*, 2001**
Poster

The political actions on the space of women in contemporary culture by the Guerrilla Girls utilize elements of Situationism and punk: the use of the sense of humor and of sarcasm, and the transformation of elements from mass culture, such as feminine sexual icons in *The Birth of Feminism* to denounce sexual inequality.

RAISA MAUDIT
***FART Global Art Fair*, 2012**
Video

In an imagined near future, the artist Raisa Maudit is being interviewed. In the video she talks about her success, her sales, exhibitions and art fairs, collectors and gallery owners. However, the artist does not appear very well. In fact, she seems to have been mistreated. Raisa Maudit uses risqué humor, with strong sexual connotations, in order to make a critique of the art system and to allude to an authentic “no future”.

TRACEY EMIN
***I’ve Got It All*, 2000**
Photograph

Tracey Emin photographs herself with money between her legs, equating artistic practice with sexual practice, both of them remunerated. The exhibition by COUM Transmission at ICA in London in 1976, a point of convergence for English punk, was titled *Prostitution*.

NATASCHA STELLMACH
***Worry Dolls*, 2006-2012**
Photographs and dolls

As in the graphic designs by Jamie Reid or the collages by COUM Trasmissions, the dolls of Natascha Stellmach display sexual attributes, while political symbols are juxtaposed on their supposed innocence.

JOAN MOREY
***Expanded Black Box*, 2007-2012**
Installation

The installations on tables by Joan Morey mix objects with references to sexual practices such as BDSM and submission with quotes by authors like Beckett… References and imagery shared with “after punk” music groups like Bauhaus.

MARIA PRATTS
***Andrew’s World*, 2011**
***Il Lavoro*, 2013**
***Sick City*, 2015**
Video

Maria Pratts follows the punk strategy of parody by exaggeration. In *Il Lavoro* she portrays the situation of a job search in which the worker experiences extreme humiliations. Mixing scatological elements, the result is a brutal critique of a labor system based on humiliation.

ANTONI HERVÀS
***Figues Febles*, 2014**
Installation

Lluís Miracle was one of the first punk comic artists in Barcelona, who also participated in the group “Los Masturbadores Mongólicos” and in the “masked group” Nazario. *A la recerca del cony perdut* was a comic project he left unfinished that features sexual fantasies. After the chance discovery of this comic, Antoni Hervàs has completed the story and up-dated it, incorporating his own sexual references.

KENDELL GEERS
***Series of Drawings*, 2006-2015**

The drawings by Kendell Geers follow the punk mode of operation by mixing sexual and political references as a manner of confrontation, annulment, and denouncement of policies that foster sexual discrimination.

LISTADO DE OBRA EN EXPOSICIÓN

WORKS IN EXHIBITION

DAN GRAHAM
Rock My Religion [Rock mi religión], 1983-1984
Vídeo
55 min 27 s
Cortesía de / Courtesy of EAI Electronic Arts Intermix

DAN GRAHAM, TONY OURSLER, LAURENT P. BERGER
Don't Trust Anyone Over Thirty: The Storyboard [No confíes en los mayores de treinta: el *storybard*], 2004
22 dibujos y fotografías enmarcadas, 5 vídeos e instalación sonora
22 individual framed drawings and photographs, 5 videos and sound installation
Instalación sonora / Sound installation: Bruce Odland, 27 min 47 s
Dimensiones variables / Variable dimensions
Cortesía de / Courtesy of Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection, Viena

CHRISTIAN MARCLAY
Guitar Drag [Guitarra arrastrada], 2000
Vídeo
14 min
Cortesía de / Courtesy of Colección Helga de Alvear, Madrid/Cáceres

JANIS E. MÜLLER
Fahrrad für Konzert mit Fahrrad und Gitarren [Bicicleta para concierto con bicicleta y guitarras], 2013
Instalación: bicicleta y guitarras / Installation: Bicycle and guitars
Dimensiones variables
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

TIM REINECKE
20XX
Videoinstalación
Dimensiones variables
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

JOÃO ONOFRE
Box Sized DIE Featuring Avulsed [Caja tamaño DIE con la actuación de Avulsed], Madrid, 2007-2015
Instalación y performance
183 x 183 x 183 cm
Cortesía de / Courtesy of Fundação de Serralves-Museu de Arte Contemporânea, Oporto
Foto de / Photo by Cristina Guerra, Contemporary Art, Lisboa

IÑAKI GARMENDIA
Kolpez kolpe, 2002-2003
Vídeo monocanal, b&n, mesa y caballetes, impresiones sobre papel y fotografías en funda de plástico / Video monochannel, b&w, table, trestles, prints on paper and plastic folder
Vídeo 24 min / Instalación 360 x 90 x 75 cm
Cortesía de / Courtesy of Colección MACBA, Consorcio MACBA
© Iñaki Garmendia, 2015

PEPO SALAZAR
Yoga-Alliance, 2015
Collage
Dimensiones variables
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

Diet of Nothing, No Class Paravent, 2015
Escultura / Sculpture
Dimensiones variables
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

ANTONI HERVÀS
Figues Febles [Higos débiles], 2014
Instalación
Dimensiones variables
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

AIDA RUILOVA
Meet the Eye [A simple vista], 2009
Vídeo
7 min
Cortesía de la artista y / Courtesy of the artist and Kayne Griffin Corcoran, Los Ángeles

CHRIS BURDEN
747, 1973
Fotografía y texto / Photo and text
50 x 35 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

CHRIS BURDEN
You'll Never See My Face in Kansas City [Nunca verás mi cara en Kansas City], 1971
Fotografía y texto / Photo and text
50 x 60 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

JORDI COLOMER
No Future, 2006
Vídeo y coche con luminoso / Video and car with lighted sign
Vídeo: 9 min 43 s - Coche / Car: dimensiones variables
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

JOÃO LOURO
Blind Image #46 [Imagen ciega #46], 2003
Acrílico sobre lienzo y esmalte sobre plexiglás / Acrylic on canvas and varnish on plexiglass
200 x 400 cm
Cortesía del artista y / Courtesy of the artist and Colección Fundación ARCO
Foto de / Photo by Andrés Arranz

SANTIAGO SIERRA
NO Global Tour (NY Miami) [NO gira mundial (NY Miami)], 2010
Fotografía en b&n / B&w photo
125 x 222 cm
Cortesía del artista y / Courtesy of the artist and Galería Helga de Alvear, Madrid

SANTIAGO SIERRA
NO Global Tour (NY Miami) [NO gira mundial (NY Miami)], 2010
Fotografía en b&n / B&w photo
100 x 177 cm
Cortesía del artista y / Courtesy of the artist and Galería Helga de Alvear, Madrid

JEAN-MICHEL BASQUIAT
Beast [Bestia], 1983
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas
Tríptico / Tryptich
183 x 227 cm
Cortesía de / Courtesy of Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo.
© The Estate of Jean-Michel Basquiat / Barcelona, 2015

JIMMIE DURHAM
Self-Portrait With Black Eye and Bruises [Autorretrato con el ojo morado y contusiones], 2006
Fotografía / Photo
144,5 x 104,5 cm
Cortesía de / Courtesy of Colección Fundación ARCO

NAN GOLDIN
Self-Portrait With Eyes Turned Inward [Autorretrato con ojos a la sombra], 1989
Fotografía / Photo
39 x 60 cm
Cortesía de / Courtesy of colección privada, Lisboa

CLAIRE FONTAINE
La Société du Spectacle Brickbat [La sociedad del espectáculo ladrillo], 2006
Ladrillo e impresión sobre papel / Brick and inkjet print on archival paper
10 x 5 x 3,3 cm
Cortesía de los artistas y / Courtesy of the artists and Air de Paris, París

MABEL PALACÍN
Sniper (de la serie Snapshots), 1988
Mabel Palacín en colaboración con Marc Viaplana
Fotografía b&n sobre dibond y enmarcada / B&w photo on dibond, framed
132 x 120 cm
Cortesía de / Courtesy of colección privada, Milán

TONY COKES
Black Celebration [Fiesta negra], 1988
Vídeo
17 min 11 s
Cortesía de / Courtesy of EAI Electronic Arts Intermix

CHRISTOPH DRAEGER
Dead Terrorist [Terrorista muerto], 2002
Fotografía / Photo on canvas
110 x 220 cm
Cortesía del artista y / Courtesy of the artist and Lokal 30, Varsovia

CHRISTOPH DRAEGER
Dead Hostage [Rehén muerto], 2002
Fotografía / Photo
110 x 150 cm
Cortesía del artista y / Courtesy of the artist and Lokal 30, Varsovia

CHRISTOPH DRAEGER
Feel lucky Punk??! [¡¿¿Te crees con suerte punk??!], 1997-2000
Instalación bicanal y monitor de vigilancia / Two channel video installation, surveillance monitor
Dimensiones variables / Variable dimensions
Cortesía del artista y / Courtesy of the artist and West Den Haag, La Haya

CHRISTOPH DRAEGER
Memory Stills [Fotogramas de memoria], 2002
Fotografías / Photos
30 x 40 cm c/u / each
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

CHIARA FUMAI
Chiara Fumai reads Valerie Solanas [Chiara Fumai lee a Valerie Solanas], 2012-2013
Instalación: pintura y vídeo
Dimensiones variables
Premiado por / Winner of the Furla Art Award 2013
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

DOUGLAS GORDON
Self-Portrait of You+Me (Anita Ekberg) [Autorretato de tu+yo (Anita Ekberg)], 2006
Fotografía, humo y espejo / Photo, smoke, and mirror
62,5 x 62,5 cm
Cortesía de / Courtesy of Cal Cego. Colección de Arte Contemporáneo

DOUGLAS GORDON
Self-Portrait of You+Me (Kim Novak) [Autorretato de tu+yo (Kim Novak)], 2006
Fotografía, humo y espejo / Photo, smoke, and mirror
62,5 x 62,5 cm
Cortesía de / Courtesy of Cal Cego. Colección de Arte Contemporáneo

DOUGLAS GORDON
Self-Portrait of You+Me (Sidney Poitier) [Autorretato de tu+yo (Sidney Poitier)], 2006
Fotografía, humo y espejo / Photo, smoke, and mirror
125 x 125 cm
Cortesía de / Courtesy of Cal Cego. Colección de Arte Contemporáneo

DOUGLAS GORDON
Self-Portrait of You+Me (Steve McQueen) [Autorretato de tu+yo (Steve McQueen)], 2006
Fotografía, humo y espejo / Photo, smoke, and mirror
125 x 125 cm
Cortesía de / Courtesy of Cal Cego. Colección de Arte Contemporáneo

T. R. UTHCO AND ANT FARM: DOUG HALL, CHIP LORD, DOUG MICHELS, JODY PROCTER
The Eternal Frame [El fotograma eterno], 1975
Vídeo
23 min 50 s
Cortesía de / Courtesy of EAI Electronic Arts Intermix

RAYMOND PETTIBON
Rechnungshummer
Lápiz, tinta y guache sobre papel
55,5 x 40 cm
Cortesía de / Courtesy of colección privada, Madrid

RAYMOND PETTIBON
Untitled. 1996 (Touché! And he), 1996
Tinta sobre papel hecho a mano
75 x 56 cm
Cortesía de / Courtesy of colección privada, Madrid

RAYMOND PETTIBON
Black Flag - Six Pack, 1981
Disco
26,5 x 26,5 cm
Cortesía de / Courtesy of colección privada, Barcelona

RAYMOND PETTIBON
Black Flag - My War, 1984
Disco
31,5 x 31,5 cm
Cortesía de / Courtesy of colección privada, Barcelona

RAYMOND PETTIBON
Raymond Pettibon with Supersession, 1990
Disco y libreto / Disc and booklet
31,5 x 31,5 cm
Cortesía de / Courtesy of colección privada, Barcelona

PAUL McCARTHY
Pinocchio House / Crooked Leg [La casa de Pinocho / pierna torcida], 1994
Videoinstalación: 2 monitores TV, madera, cera, pantalla, cable de acero y vídeo / Video installation: two TV monitors, wood, a range of objects and video
Dimensiones variables
Cortesía de / Courtesy of Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo

MIKE KELLEY
We Communicate Only Through Our Shared Dismissal of the Pre-Linguistic [Comunicamos únicamente a través de nuestro rechazo compartido a lo prelingüístico], 1995
Grabados ektacolor y textos / Ektacolor engraved and texts
15 elementos / 15 elements
61 x 74 cm c/u / each
Cortesía de / Courtesy of Fundación ARCO
Foto de / Photo by Andrés Arranz

MARTIN KIPPENBERGER
Niña verde en bicicleta, 1994
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
120 x 100 cm
Cortesía de / Courtesy of Colección de Aragón

FEDERICO SOLMI
Chinese Democracy [La democracia china], 2014
Vídeo
9 min 51 s
Cortesía del artista y / Courtesy of the artist and ADN Galería, Barcelona

JONATHAN MEESE
Saint Just's pöbelfratze aus pflanzenkeilen leuchtet uns den weg nach Lady Atlantis [El rostro en plantas de Saint-Just nos ilumina el camino a Lady Atlantis], 2006
Óleo y *collage* sobre lienzo / Oil and collage on canvas
160,3 x 280,5 x 2,2 cm
Cortesía de / Courtesy of Colección Helga de Alvear, Madrid/Cáceres

MARIA PRATTS
Andrew's World [El mundo de Andrew], 2011
4 min 4 s
Il lavoro [El trabajo], 2013
5 min 16 s
Sick City [Ciudad enferma], 2015
4 min 30 s
Vídeo. Animación hecha a mano / Video. Animation
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

LISTADO DE OBRA EN EXPOSICIÓN / WORKS IN EXHIBITION

MARTIN ARNOLD
Passage à l'acte [Actuando], 1993
Film 16 mm transferido a digital, b&n, sonido / 16 mm film digital transfered, b&w, sound
12 min
Cortesía de / Courtesy of Galerie Martin Janda

JAMIE REID
God Save the Queen [Dios salve a la reina], 1976
Grabado / Engraved
36 x 25,5 cm
Cortesía de colección privada / Courtesy private collection

HANS-PETER FELDMANN
5 Pound Bill with Red Nose [Billete de 5 libras con nariz roja], 2012
7,5 x 14 cm
Cortesía de / Courtesy of ProjecteSD, Barcelona

CARLOS AIRES
Desastre XLIX - Series Desastres, 2013
Impresión digital en papel Hahnemühle, billete original y marco / Digital print on Hahnemühle paper, original bill, framed
22 x 30 cm
Cortesía de / Courtesy of ADN Galería, Barcelona

CLAIRE FONTAINE
Trust (Chantal Crousel) [Confiar (Chantal Crousel)], 2010
Trust (Fernando Mesta), 2010
Trust (Florence Bonnefous), 2010
Trust (Alexander Schroeder and Thilo Wermke), 2010
Bolígrafo sobre papel impreso / Pen on printed paper
41 x 31 cm c/u enmarcado / each framed
Cortesía de los artistas y / Courtesy of the artists and Air de Paris, París

BILL BALASKAS
ÉCANOMIE, 2011
Instalación *site-specific*: técnica mixta (pintura, brochas, cubos y plinto) / Mixed-media site-specific installation: paint, brushes, plastic buckets, wooden plinth
Dimensiones variables
Cortesía del artista y / Courtesy of the artist and Kalfayan Galleries, Atenas/ Tesalónica

EULÀLIA GRAU
Fanzine Black Flag, 1979
Papel impreso
21 x 29,7 cm
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

MATT MULLICAN
Untitled (God) [Sin título (Dios)], 1990
Estandarte, vinilo / Banner, vinyl
335 x 335,5 cm
Cortesía de / Courtesy of ProjecteSD, Barcelona

JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA
La cultura no me interesa, 2003
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas
210 x 327 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA
El diseño es el mal de este mundo, 2005
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas
332 x 220 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

FABIENNE AUDÉOUD
Praying for… (serie) [Oremos por… (serie)], 2014
Técnica mixta / Mixed media
Dimensiones variables
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

ANTONIO ORTEGA
Para decir algo la primera premisa es tener algo que decir, 2014
Tipografía sobre cartón
103 x 103 cm
Cortesía del artista y colección privada / Courtesy of the artist and private collection, Barcelona

TERE RECARENS
Tere Spain, Champion, Watere, 1999
Vídeo
1 min 12 s
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

TERE RECARENS
Terremoto, 1996
Vídeo
5 min 16 s
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

ITZIAR OKARIZ
To Pee in Public or Private Spaces [Mear en espacios públicos o privados], 2001-2004
Vídeo y fotografías / Video and photos
Dimensiones variables
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

MARTÍN RICO
Documentación performances, 2014
Instalación / Installation
Dimensiones variables
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

GELITIN
Das Kakabet, 2007
Libro de artista / Artist book
32 x 24,9 cm
Publicado por / Published by Walther König, Colonia
Cortesía de los artistas y / Courtesy of the artists and Galerie Meyer Kainer, Viena

VALIE EXPORT
Action Pants, Genital Panic [Acción pantalón, pánico genital], 1969
6 serigrafías
Dimensiones variables
Cortesía de / Courtesy of Colección IFEMA
Fotografía de / Photo by Peter Hassman

GUERRILLA GIRLS
The Birth of Feminism [El nacimiento del feminismo], 2001
Póster
305 x 200 cm
Cortesía de las artistas / Courtesy of the artists

JOAN MOREY
Expanded Black Box [Caja negra expandida], 2007-2012
Instalación, materiales diversos
Dimensiones variables
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

BRICE DELLSPERGER
Body Double 16 [Cuerpo doble 16], 2003
Vídeo
6 min 11 s
Cortesía del artista y / Courtesy of the artist and Air de Paris, París

NATASCHA STELLMACH
Killer [Asesina], 2010
The Bullshit Artist [Artista de pacotilla], 2012
Fuckhead [Estúpida], 2010
Nazi Girl [Chica nazi], 2007
Heili, 2006
5 fotografías y 4 muñecas / 5 photos and 4 dolls
60 x 44 cm fotografía / each photo
Cortesía de la artista y / Courtesy of the artist and Galerie Wagner+Partner, Berlín

KENDELL GEERS
Series of drawings [Serie de dibujos], 2006-2015
Tinta china sobre papel /
Ink on paper
Cortesía del artista y /
Courtesy of the artist and
ADN Galería, Barcelona

DETEXT
Ikea or Die. A Map of Guatemala Made with 9 mm Casings [Ikea o muere. Mapa de Guatemala hecho de casquillos de 9 mm], 2013
Casquillos de 9 mm /
9 mm casings
Dimensiones variables
Cortesía del artista /
Courtesy of the artist

MARIO ESPLIEGO
Su nombre Ortan, 2015
Papel encolado y publicación autoeditada
110 x 50 x 50 cm
Cortesía del artista /
Courtesy of the artist

RAISA MAUDIT
FART Global Art Fair, 2012
Vídeo
13 min 1 s
Cortesía de la artista /
Courtesy of the artist

TRACEY EMIN
I've Got It All [Lo tengo todo], 2000
Fotografía / Photo
124 x 109 cm
Cortesía de la artista /
Courtesy of the artist

JORDI MITJÀ
Retrat de l'artista adolescent (amb ull de vellut) [Retrato de artista adolescente (con ojo morado)], 1991
Fotografía / Photo
28 x 38 cm
Cortesía del artista /
Courtesy of the artist

GAVIN TURK
Pop Up, 2000
Fotografía sobre aluminio /
Photo on aluminum
187 x 75,4 x 2 cm
Cortesía del artista /
Courtesy of the artist

JOHAN GRIMONPREZ
Dial H-I-S-T-O-R-Y, 1997
Vídeo
68 min
Cortesía del artista y /
Courtesy of the artist and
Rony Vissers

CRÉDITOS

COLOPHON

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director
FERRAN BARENBLIT

Colección
Collection
M. ASUNCIÓN LIZARAZU DE MESA
CARMEN FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
TERESA CAVESTANY VELASCO

Exposiciones
Exhibitions
VÍCTOR DE LAS HERAS IGLESIAS
IGNACIO MACUA ROY

Difusión
Diffusion
MARA CANELA FRAILE
MARTA MARTÍNEZ BARRERA

Protocolo
Protocol
LAURA MAURE

Web
ROSA NAHARRO DIESTRO

Educación y Actividades Públicas
Education and Public Programs
PABLO MARTÍNEZ
MARÍA EGUIZABAL ELÍAS
VICTORIA GIL-DELGADO ARMADA
CARLOS GRANADOS
JAIME GONZÁLEZ CELA

Biblioteca
Library
M. PALOMA LÓPEZ RUBIO
GARAZI VALMASEDA

Gestión y administración
Management and Administration
INMACULADA LIZANA PLAZA

Amigos CA2M
CA2M Friends
INEZ PISO

ARTIUM
CENTRO-MUSEO VASCO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Director
Director
DANIEL CASTILLEJO

Subdirector Área de Desarrollo y Finanzas
Deputy Director for Development and Finance
JAVIER IRIARTE

Conservador de la Colección
Curator of the Collection
ENRIQUE MARTÍNEZ GOIKOETXEA

Responsable de Educación y Acción Cultural
Head of Education and Cultural Action
CHARO GARAIGORTA

Responsable de Biblioteca y Documentación
Head of the Library and Documentation
ELENA ROSERAS

Responsable de Finanzas y Recursos Humanos
Head of Finance and Human Resources
LUIS MOLINUEVO

Responsable de Comunicación
Head of Communication
ANTÓN BILBAO

Responsable de Marketing
Head of Marketing
AINGERU TORRONTEGI

Responsable de Infraestructuras y Servicios
Head of Infrastructure and Services
JOSE RAMÓN ANGULO

Secretaria de Dirección
Management Secretary
MENTXU PLATERO

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

Comisario
Curator
DAVID G. TORRES

Documentación
Research
GLÒRIA GUSO

Artistas
Artists
AIDA RUILOVA
ANTONI HERVÀS
ANTONIO ORTEGA
BILL BALASKAS
BRICE DELLSPERGER
CARLOS AIRES
CHIARA FUMAI
CHRIS BURDEN
CHRISTIAN MARCLAY
CHRISTOPH DRAEGER
CLAIRE FONTAINE
DAN GRAHAM
DETEXT
DOUGLAS GORDON
EULÀLIA GRAU
FABIENNE AUDÉOUD
FEDERICO SOLMI
GAVIN TURK
GELITIN
GUERRILLA GIRLS
HANS-PETER FELDMANN
IÑAKI GARMENDIA
ITZIAR OKARIZ
JAMIE REID
JANIS E. MÜLLER
JEAN-MICHEL BASQUIAT
JIMMIE DURHAM
JOAN MOREY
JOÃO LOURO
JOÃO ONOFRE
JOHAN GRIMONPREZ
JONATHAN MEESE
JORDI COLOMER
JORDI MITJÀ
JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA
KENDELL GEERS
LAURENT P. BERGER
MABEL PALACÍN
MARIA PRATTS
MARIO ESPLIEGO
MARTIN ARNOLD
MARTIN KIPPENBERGER
MARTÍN RICO
MATT MULLICAN
MIKE KELLEY
NAN GOLDIN
NATASCHA STELLMACH
PAUL MCCARTHY
PEPO SALAZAR
RAISA MAUDIT
RAYMOND PETTIBON
SANTIAGO SIERRA
T. R. UTHCO & ANT FARM
TERE RECARENS
TIM REINECKE
TONY COKES
TONY OURSLER
TRACEY EMIN
VALIE EXPORT

CATÁLOGO
CATALOGUE

Editor
DAVID G. TORRES

Autores
Authors
DAVID G. TORRES
ELOY FERNÁNDEZ PORTA
GLÒRIA GUSO
GREIL MARCUS
IVÁN LÓPEZ MUNUERA
SERVANDO ROCHA

Coordinación editorial
Editorial coordination
VÍCTOR DE LAS HERAS IGLESIAS

Traducción
Translation
DAVID SÁNCHEZ
LAURA PUY
JO MILNE

Corrección de textos
Proof reader
CUARTO DE LETRAS
DAVID SÁNCHEZ

Diseño gráfico
Graphic Design
BISDIXIT.COM

Impresión
Printing
BOCM

AGRADECIMIENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS

JOSÉ ENRIQUE MATEO LEÓN
ALICIA M. SÁNCHEZ
ANA AMUSATEGUI
HAITAN EL KARKRI
JOAQUÍN MUÑOZ
PAULA RUBIO
IRENE ALFONSO
ANA LUISA CUELLAR
EMILIA IBÁÑEZ
JUAN PALACIOS PARRA
MARÍA COLLADO
MISAEL GARCÍA LANZAS
PAULA MARTÍN
SARA DE FLUMERI
JUAN VAREZ
MIGUEL ARAGÓN
JOSE LUIS ARAGÓN
GALERÍA JUANA DE AIZPURU
GALERIE MICHEL REIN
ÁLVARO TALAVERA
GALERÍA MÁRIO SEQUEIRA
AVULSED
MUSAC
RADIO3
SUPERGRUPO 2
EL PARDO
ROLAND GROENENBOOM
JOSÉ MANUEL COSTA
DAVID CALDERÓN

CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Av. Constitución 23
28931 Móstoles, Madrid
+34 91 276 02 13
www.ca2m.org
ca2m@madrid.org

Artium
Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo
Basque Museum-Centre of Contemporary Art
Francia 24
01002 Vitoria-Gasteiz
Tel.: + 34 945 209 000
Fax: + 34 945 209 049
museo@artium.org
www.artium.org

Esta publicación ha sido coeditada por la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura, Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos de la Comunidad de Madrid y la Diputación Foral de Álava con motivo de la Exposición *PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo* presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid del 25 de marzo al 4 de octubre de 2015, en el ARTIUM de Vitoria del 23 de octubre de 2015 al 31 de enero de 2016.

This publication is co-published by the Regional Ministry of Employment, Tourism and Culture, General Direction of Fine Arts, Books and Archives of the Regional Government of Madrid, and Álava Provincial Council in conjunction with the Exhibition *PUNK. Its Traces in Contemporary Art* presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid) from March 25th to October 4th 2015, and at ARTIUM from October 23th 2015 to January 31st 2016.

CA2M
CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO
COMUNIDAD DE MADRID 2015

ARTIUM
CENTRO MUSEO VASCO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

ISBN
978-84-451-3514-3

Depósito legal
Legal deposit
M-10446-2015







Con el apoyo de:

fundación suiza para la cultura prohelvetia









